

Balkon

2010_05



k o r t á r s m ű v é s z e t i f o l y ó i r a t ☐ B u d a p e s t

ISSN 1216-8890 880 Ft

10005



9 771216 889000

MAGYARORSZÁG

Verebics Ágnes

Nyolc és fél pól
 ● MONO GALÉRIA
 www.monogaleria.hu
 Budapest I., Östrom u. 29.
 2010. 06. 03 – 06. 30.

Verebics Katalin

Új képek
 ● KOGART GALÉRIA
 www.kogart.hu
 Budapest VI., Andrássy út 108.
 2010. 06. 10 – 07. 02.

Gábor Imre

● ÓBUDAI TÁRSASKÖR GALÉRIA
 www.obudaitarsaskor.hu
 Budapest III., Kiskorona u. 7.
 2010. 06. 08 – 07. 04.

Kovács Budha Tamás, Rácz Miklós, Tábori András

● NAGYVÁROSI RÉGÉSZET
 HOLDUDVAR GALÉRIA
 www.holdudvar.net
 Budapest, Margitsziget
 2010. 06. 16 – 07. 06.

Ferenczy Zsolt

Mission Possible
 ● INDA GALÉRIA
 www.indagaleria.hu
 Budapest VI., Király u. 34. II./4.
 2010. 06. 03 – 07. 09.

Stark Attila, Wahorn András

Cica Viadal – Kutya szerelem
 ● ROHAM GALÉRIA
 www.roham.hu
 Budapest VIII., Vas u. 16.
 2010. 06. 10 – 07. 09.

Loránt Anikó

vidámságot
 ● STÚDIÓ GALÉRIA
 http://studio.c3.hu
 Budapest VII., Rottenbiller u. 35.
 2010. 06. 15 – 07. 10.

Németh Ágnes

„Kozmoszkert”
 ● BUDAPEST KIÁLLÍTÓTEREM
 www.budapestgaleria.hu
 Budapest V., Szabad sajtó út 5.
 2010. 06. 10 – 07. 11.

Paksi Művésztelep:

VIKAT 30

● PAKSI KÉPTÁR
 www.paksikeptar.hu
 Paks, Tolnai u. 2.
 2010. 06. 16 – 07. 18.

Boros Viola

Boom & Crash!
 ● VILTIN GALÉRIA
 www.viltin.hu
 Budapest V., Széchenyi u. 3.
 2010. 06. 17 – 07. 17.

Kecskeméti Acélszobrászati

Szimpozion kiállítása

● KIS ZSINAGOGA / EGRI KORTÁRS GALÉRIA
 www.kiszsinagoga.hu
 Eger, Hibay Károly u. 7.
 2010. 06. 15 – 07. 30.

Párhuzamok film és videó között

– **Remake-ek, sorozatok, kísérleti film, korai filmtechnikák az orosz-videóművészetben**
 ● KNOLL GALÉRIA
 www.knollgalerie.at
 Budapest VI., Liszt F. tér 10.
 2010. 06. 19 – 07. 31.

iski Kocsis Tibor

SUPERNATURAL

● KORTÁRS MŰVÉSZETI INTÉZET
 www.ica-d.hu
 Dunajváros, Vasmű út 12.
 2010. 06. 25 – 07. 31.

Viszonyok – Ki? Kit? Kivel?

● VÁROSI KÉPTÁR – DEÁK GYŰJTEMÉNY
 www.deakgyujtemeny.hu
 Székesfehérvár, Oskola u. 10.
 2010. 05. 22 – 08. 01.

Gerber Pál

Egy énekkart keresek, ahol még énekelnek és egy mosodát, ahol még mosnak
 ● LUDWIG MŰZEUM – KORTÁRS MŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.ludwigmuseum.hu
 Budapest IX., Komor M. u. 1.
 2010. 06. 16 – 08. 15.

Hámos Gusztáv

Lázár effektus
 ● MEMOART GALÉRIA
 www.memoart.hu
 Budapest V., Balassi B. u. 55.
 2010. 06. 08 – 08. 17.

Várnai Gyula

Ugyanaz a patak
 ● ERNST MŰZEUM
 www.ernstmuzeum.hu
 Budapest VI., Nagymező u. 8.
 2010. 05. 22 – 08. 29.

Kupcsik Adrián

Jó / Good
 ● BTM FŐVÁROSI KÉPTÁR / KISCELLI MŰZEUM
 www.btmfk.iif.hu
 Budapest III., Kiscelli u. 108.
 2010. 06. 24 – 08. 29.

Hegedűs 2 László

Azonosság, hasonlóság, különbözőség
 ● SZENT ISTVÁN KIRÁLY MŰZEUM
 www.szikm.hu
 Székesfehérvár, Országzászló tér 3.
 2010. 05. 22 – 08. 29.

Keep in touch

● MOLNÁR ANI GALÉRIA
 www.molnaranigaleria.hu
 Budapest, VIII., Bródy S. u. 22.
 2010. 06. 24 – 09. 10.

Márton A. András

More geometrico
 ● KASSÁK MŰZEUM (ZICHY-KASTÉLY)
 www.pim.hu
 Budapest III., Fő tér 1.
 2010. 06. 19 – 09. 12.

A PULT MÖGÖTT – A

posztoszocialista gazdaság jelenségei a kortárs művészetben / OCER THE COUNTER – The Phenomena of Post-socialist Economy in Contemporary Art
 ● MŰCSARNOK
 www.mucsarnok.hu
 Budapest XIV., Hősök tere
 2010. 06. 18 – 09. 19.

Reigl Judit

A létezés ritmusa
 ● MODEM
 www.modemart.hu
 Debrecen, Baltazár Rezső tér 1.
 2010. 06. 16 – 09. 19.

Emlékeim a beatkorszakról /

magánemberek

visszaemlékezései alapján

● MISKOLCI GALÉRIA VÁROSI MŰVÉSZETI MŰZEUM
 www.ica-d.hu
 www.miskolcigaleria.hu
 Miskolc, Rákóczi u. 2.
 2010. 06. 18 – 09. 19.

Konkrét fotó, fotogram /

Concrete photo, photogram
 ● VASARELY MŰZEUM
 www.vasarely.tvn.hu
 www.osas.hu
 Budapest III., Szentlélek tér 6.
 2010. 05. 26 – 09. 26.

Kovácsnai György

(1934–1983)

● MAGYAR NEMZETI GALÉRIA A-ÉPÜLETE
 www.mng.hu
 Budapest I., Budavári Palota
 2010. 06. 05 – 09. 26.

Fehér László

Művek 2007–2010
 ● CSÓK ISTVÁN KÉPTÁR
 www.szikm.hu
 Székesfehérvár, Bartók B. tér 1.
 2010. 05. 29 – 10. 24.

KÜLFÖLD / EURÓPA

Ausztria

Judith Fegerl

Self
 ● KUNSTRAUM
 NIEDEROESTERREICH
 www.kunstraum.net
 BÉCS
 2010. 06. 11 – 07. 24.

Lisl Ponger

Fact on Truth
 ● FOTOGALERIE WIEN
 www.fotogalerie-wien.at
 BÉCS
 2010. 06. 22 – 07. 24.

Gorgona 1-11

● GRAZER KUNSTVEREIN
 www.grazerkunstverein.org
 GRAZ
 2010. 06. 29 – 08. 13.

Muntean / Rosenblum

● GEORG KARGL FINE ARTS
 www.georgkargl.com
 BÉCS
 2010. 06. 30 – 08. 14.

Tactics of Invisibility

● THYSSEN_BORNEMISZA ART CONTEMPORARY
 www.tba21.org
 BÉCS
 2010. 04. 16 – 08. 15.

where do we go from here?

● SECESSION
 www.secession.at
 BÉCS
 2010. 07. 02 – 08. 29.

FLOWERS FOR KIM IL SUNG

Art and architecture from the Democratic People's Republic of Korea
 ● MAK
 www.mak.at
 BÉCS
 2010. 05. 19 – 09. 05.

Human Condition – Empathy and Emancipation in Precarious Times
 ● KUNSTHAUS GRAZ
 www.kunsthausegraz.at
 GRAZ
 2010. 06. 12 – 09. 12.

Keith Haring

1978–1982 / The early experimental years
 ● KUNSTHALLE
 www.kunsthallewien.at
 BÉCS
 2010. 05. 28 – 09. 19.

Europe’s best Buildings. Mies van der Rohe Award 2009 / European Union Prize for Contemporary Architecture

● ARCHITEKTURZENTRUM WIEN
 www.azw.at
 BÉCS
 2010. 06. 24 – 09. 20.

TRIENNALE LINZ 1.0.

Contemporary Art in Austria
 ● LENTOS KUNSTMUSEUM LINZ
 www.lentos.at
 ● OK OFFENES KULTURHAUS OBERÖSTERREICH
 www.ok-centrum.at
 ● LANDESGALERIE LINZ
 www.landessgalerie.at
 LINZ
 2010. 06. 03 – 09. 26.

The Moderns – Revolution in Art and Science 1890–1935

Brigitte Kowanz
Now I See
 ● MUMOK (MUSEUM MODERNER KUNST STIFTUNG LUDWIG)
 www.mumok.at
 BÉCS
 2010. 06. 25 – 10. 03.

Otto Muehl

● LEOPOLD MUSEUM
 www.leopoldmuseum.org
 BÉCS
 2010. 06. 11 – 10. 04.

re-figuring spaces – Positions in Sculpture

● MUSEUM AUF ABRUF (MUSA)
 www.musa.at
 BÉCS
 2010. 05. 19 – 10. 09.

Videorama – Artclips from Austria

Erwin Wurm
Self-portrait as Cucumbers
 ● MUSEUM DER MODERNE SALZBURG / RUPERTINUM
 www.museumdermoderne.at
 SALZBURG
 2010. 06. 24 – 10. 10.

Street and Studio – From Basquiat to Séripop

● KUNSTHALLE
 www.kunsthallewien.at
 BÉCS
 2010. 06. 25 – 10. 10.

Corso. Insights into the Essl Collection

● SAMMLUNG ESSL – KUNST DER GEGENWART
 www.sammlung-essl.at
 KLOSTERNEUBURG / BÉCS
 2010. 01. 28 – 11. 07.

Belgium

Art kept me out of jail – Performance installations by Jan Fabre 2001–2004–2008

● MUHKA, EXTRA CITY KUNSTHAL ANTWERPEN
 www.muhka.be
 ANTWERPEN
 2010. 03. 19 – 09. 19.

Closing Time

● KONINKLIJK MUSEUM VOOR SCHONE KUNSTEN ATWERPEN (KMSKA)
 www.kmska.be
 ATWERPEN
 2010. 04. 24 – 10. 03.

„A toutes les morts, égales et cachées dans la nuit“

● LE MUSÉE DES ARTS CONTEMPORAINS
 www.mac-s.be
 SITE DU GRAND-HORNU
 2010. 06. 20 – 10. 10.

Csehszág

Ouka Leele

Transgressive Utopia
 ● STAROMĚSTSKÁ RADNICE (OLD TOWN HALL)
 www.ghmp.cz
 PRÁGA
 2010. 05 14 – 07. 25.

Carole Feuerman

● DVORAK SEC CONTEMPORARY
 www.dvoraksec.com
 PRÁGA
 2010. 06. 06 – 08. 01.

EGO / Portrait X Photography

● LANGHANS GALERIE
 www.langhansgalerie.cz
 PRÁGA
 2010. 05. 26 – 08. 29.

Pavel Büchler

Labour in Vain
 ● DOX CENTRUM SOUČASNÉHO UMĚNÍ (CENTRE FOR CONTEMPORARY ART)
 www.doxprague.org
 PRÁGA
 2010. 05. 27 – 08. 30.

YEARS IN DAYS – Czech art 1945–1957

● MĚSTSKÁ KNIHOVNA (MUNICIPAL LIBRARY)
 www.ghmp.cz
 PRÁGA
 2010. 05. 28 – 09. 19.

Dánia

House in my head

● BRANDTS EXHIBITION
 COMPLEX / KUNSTHALLEN BRANDTS
 http://uk.brandts.dk
 ODENSE
 2010. 03. 30 – 08. 15.

Duane Michals

● BRANDTS EXHIBITION
 COMPLEX / MUSEET FOR FOTOKUNST
 http://uk.brandts.dk
 ODENSE
 2010. 05. 07 – 08. 15.

Warhol after Munch

● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
 www.louisiana.dk
 HUMLEBÆK
 2010. 06. 04 – 09. 12.

I LOVE YOU

● AROS AARHUS KUNSTMUSEUM
 www.aros.dk
 ÅRHUS
 2010. 03. 27 – 09. 12.

Sophie Calle

● LOUISIANA MUSEUM FOR MODERNE KUNST
 www.louisiana.dk
 HUMLEBÆK
 2010. 06. 02 – 10. 24.

Észország

The Soviet Woman in

Estonian Art
 ● KUMU
 www.ekm.ee
 TALLIN
 2010. 04. 04 – 09. 26.

Finnország

Georg Baselitz

Remix
 Benjamin Katz
Baselitz
 ● TENNISPALATSI
 www.taide museo.fi
 HELSINKI
 2010. 04. 16 – 08. 01.

Denise Grünstein

Figure out
 ● KIASMA
 www.kiasma.fi
 HELSINKI
 2010. 04. 30 – 08. 15.

VIRTUALLY REAL –

Painters of the Internet Generation

● TAIDEMUSEO MEILAHTI
 www.taide museo.fi
 HELSINKI
 2010. 06. 06 – 08. 29.

Franciaország

Lucian Freud

● CENTRE POMPIDOU
 www.centrepompidou.fr
 PÁRIZS
 2010. 03. 10 – 07. 19.

Dreamlands

● CENTRE POMPIDOU
 www.centrepompidou.fr
 PÁRIZS
 2010. 05. 25 – 08. 09.

Global Award

● CITÉ DE L'ARCHITECTURE ET DU PATRIMOINE
 www.citechaillot.fr
 PÁRIZS
 2010. 05. 12 – 09. 05.

Odile Decq, Camille Henrot

PERSPECTIVES
 ● ESPACE CULTUREL LOUIS VUITTON
 www.louisvuitton.com
 PÁRIZS
 2010. 06. 04 – 09. 05.

DYNASTY

● PALAIS DE TOKYO
 www.palaisdetokyo.com
 ● MUSÉE D'ART MODERNE DE LA VILLE DE PARIS
 www.mam.paris.fr
 PÁRIZS
 2010. 06. 11 – 09. 05.

William Kentridge

Five Themes

Bruno Serralongue

Feux de camp
 ● JEU DE PAUME
 www.jeudepaume.org
 PÁRIZS
 2010. 06. 29 – 09. 05.

Beat Takeshi Kitano

Gosse de peintre
 ● FONDATION CARTIER
 www.fondation.cartier.com
 PÁRIZS
 2010. 03. 11 – 09. 12.

Le photogramme

● THÉÂTRE DE LA PHOTOGRAPHIE ET DE L'IMAGE
 CHARLES NÈGRE
 www.tpi-nice.org
 NIZZA
 2010. 06. 25 – 10. 03.

Terjesztés:

Árusításban terjeszti
a Lapker Rt.
és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti
a Magyar Posta Rt.
Üzleti és Logisztikai
Központ (ÜLK).
Előfizethető Budapesten
az ÜLK kerületi ügyfél-
szolgálati irodájánál, a
hírlapkézbesítőknél,
a Hírlap-előfizetési
Irodában (HELIR):
Budapest VIII.,
Orczy tér 1.
Levélcím: HELIR 1900
Budapest

Előfizetési díj:

Egy évre: 7.080–,Ft
Fél évre: 3.540–,Ft
Negyed évre: 1.770–,Ft

Előfizetési ár:

590–,Ft

Árusítási ár:

880–,Ft

Összevont szám ára:

1080–,Ft

2

Kényelmetlenül élni!

A design diadalmenete, avagy a művészet
elterjedése a hétköznapiakban
Boris Groys és Pierre Doze beszélgetése

5

Playing the Building – épület mint hangszer

Anne Pasternak, a *Playing the Building* kurátora beszélget David
Byrne-vel az installációval kapcsolatos gondolatairól és más műveiről

9**Najmányi László**

SPIONS

Ötödik rész

13**Nádasdy János**

„A jó üzlet a legnagyobb művészet”

Művészetről, művészekről egy kiállítás nyomán

18

„A művészek adják az én munkámat, és nem fordítva”

Beszélgetés Berlinben Christian Ehrentauttal,
a producentengalériáról

21**Balázs Kata**

Piazza d'Italia – Giorgio De Chirico művészetének
értelmezési lehetőségei 2010-ben

24**Zsikla Mónika**

Krétaí vonalú labirintus = évkör

Rákóczy Gizella kiállítása

26**Vékony Délia**

Art fanatics – a művészet megszállottjai

29**Stánitz Zsuzsanna**

Individuum versus megapolisz?

ATOPIA – Art and City in the 21st Century

32**Fogarasi Hunor**

Aurális fordulat (?)

Második rész

– vázlat –

36**Rózsás Livia**

Hang a zajban

+3dB Kortárs Hangművészeti Fesztivál

38**Kovács Balázs**

Jegyzet a hangművészetről a +3dB kapcsán

39**Polyák Levente**

A ferde tér kiegyenesítése

Claude Parent: *L'oeuvre construit, l'oeuvre graphique.*

42**Gyenge Zsolt**

Klisék zátonyain – egy mozinosztalgikus hajónaplója

17. Titanic Nemzetközi Filmfesztivál, Budapest

Kényelmetlenül élni!

A design diadalmenete, avagy a művészet elterjedése a hétköznapiakban

Boris Groys és Pierre Doze beszélgetése

✚ **Pierre Doze:** *A design ma kétségkívül – bár nem egyértelműen – a művészetel egyazon területen található. Ez a piaci résztvevők számára a nyugtalanságra okot adó tényezők egyike. Miért oly indokoltak ma az erre irányuló kérdések, jóllehet nem igazán újak? Egyáltalán: kérdések-e?*

✚ **Boris Groys:** A történelmi fejlődést kell tekintetbe venni és végigkövetni azt, hogy miként vált a design művészetté. Alapjában véve a művészet meglehetősen új jelenség. Áttörését a 18. század végétől a korai 19. század elejéig tartó időszakra datálnám. Ezt megelőzően a művészet meghatározott számú társadalmi funkciót töltött be, és ezért nem a mai értelemben vett művészetről volt szó, hanem megszentelt helyek designjáról, például az egyiptomi piramisokról, általában pedig a hatalom helyeinek designjáról, ahol nem különböztették meg pontosan a képeket, bútorokat és műtárgyakat. A francia forradalom után megváltoztak a dolgok, amikor is az egyháztól és a nemességtől nagy tömegű luxuscikket vettek el és foglaltak le. Ezek a luxuscikkek egy csapásra funkciójukat veszítették, és a rablás és fosztogatás nyomán a múzeumok megteltek e javakkal. A művészet, ahogy ma értelmezzük, e rablóhadjárat révén született. A 19. században ilyen imperialista rablóhadjáratok folytak a különböző gyarmatbirodalmakban, és egyre több tárgyat tulajdonítottak el birtokosától Kínában vagy Afrikában, kiszakítva kulturális kontextusából. Így jött létre a modern, autonóm, designtól elválasztott művészet. Egyidejűleg bizonyos nosztalgia támadt a letűnt idők iránt, amikor a környezet esztétikai egyneműsége még lehetséges volt, és – ez egy lényeges pont – a művészeknek még nem kellett a haszontalanság bélyegét viselniük. Baudelaire leírta, miként vált a modern művész prostitúálttá azzal az egyetlen céllal és egyetlen rendeltetéssel, hogy kielégítse nézőjét. Ugyanis attól a pillanattól kezdve, ahogy a közönség megszűnik szeretni, tökéletesen elveszett. A művész egy bináris helyzetben találja magát, az egy vagy a nulla helyzetében – amennyiben szeretik, akkor számára minden jó. Ám ha nem, vagy többé már nem szeretik, az a végét jelenti, ekkor ugyanis elvesztette társadalmi rendeltetését. Haszontalanságának terhe súlyosan nehezedik a művészre, s ezért két dolog elérésére törekszik: egyrészt arra, hogy a tisztán esztétikai élvezet nyújtása helyett szükség is legyen rá. Másrészt pedig megpróbál nem csak egyedi, elszigetelt műtárgyak alkotója lenni, hanem a látható környezet teljességének teremtményévé válni, amelynek közepette minden ember élhet és élni kell. Így keletkezett a Gesamtkunstwerk eszméje. Az orosz avantgárd vagy a konstruktivisták célja is a jövő totális és univerzális kultúrája volt, egy új Egyiptom, ahol megint mindent egyetlen esztétikai eszmének alávetett. Mára egy új homogenitás állapotába jutottunk; a heterogenitás egyneműségébe, egy közömbös és tetszőleges pluralizmusba, és az emberek nem hisznek annak lehetőségében, hogy új művészi forma tudna létrejönni. Mindenekelőtt már nem hiszik, hogy a művészet egy újabb fejlődési alakulata – bármilyen legyen is az – képes az eddigiek eredményeinek eltörlésére, mint ahogy például az impresszionisták értéktelenné tették a szalonművészetet. Ma már nem tartanak az aktuális esztétikai értékek értéktelenedésétől, ezért készek mostan-

ság a vevők oly magas összegeket fizetni a kortárs művészetért. A művészi kísérlet története historikusan befejezettnek tűnik.

✚ *Javaslat, miszerint a művészetet tekintsük diszfunkcionális designnak, provokáció, mivel kérdésessé teszi az art és a design közti, általánosan elfogadott hierarchiát, és az art és a design közti közeledést sugallja.*

✚ Mivel a kortárs művészet az esztétikai experimentum hagyományos szerepét elvesztette, a művészek ez idő szerint szükségét érzik annak, hogy művészetüket újra funkcionálizálják. Németországban sok művész szégyelli művészi hivatását. Ha azt kérdezik tőlük, hogy művészek-e, elhárítják a feleletet, és azt mondják, hogy csak különféle projekteken dolgoznak. Készítést éreznek arra, hogy újra hasznosnak érezzék magukat – hasznosnak az emberek számára politikai, humanitárius vagy hétköznapi tekintetben. Már nem egy működő objektumon végzett munkáról, hanem 'event'-ek megalkotásáról, meghatározott lelkiállapotok vagy politikai helyzetek kialakításáról van szó.

✚ *A designnak a művészet terrénjába történő bevezetése arra a stratégiára hasonlít, ahogy a nyolcvanas évek elején a fotó a művészet részévé vált, ahová korábban nem tartozott. A piac és szereplői, akik már régen elvesztették étvágyukat, ennek az új tényezőnek köszönhetően frissítő injekciót kaptak.*

✚ Azt is érdekes felvetni, hogyan keletkezett és manifesztálódott ez a fotográfia iránti érdeklődés. Akkor történt ez, amikor a figyelem a bemutatott objektumról a fotó médiumára helyeződött át. A fotó ezáltal diszfunkcionálissá vált, miként annak idején a festészet. Régen egy arisztokrata festett portréja a modell miatt volt érdekes. Ha azonban a Louvre-ban lóg, akkor számunkra már nem a portré alanya válik érdekessé, hanem a szerzője. A pillanat, amikor rendeltetése megszűnik, egyszersmind a szerző születése is. Ugyanez történik a designban vagy az építészetben, ahol egyszer csak minden figyelem a sztárdesigner vagy a sztárépítész alakjára összpontosul. Ez egy kétirányú mozgással függ össze: egyfelől a művészet funkcionálizálódásával, másfelől a design funkcióvesztésével. A design egyre utópisztikusabbá válik. Együtt dolgoztam egy nagyon progresszív designerrel, aki narancs színben kék alapra akarta nyomtatni a szövegemet. Az írás annyira vibrált, hogy lehetetlenné vált a kibetűzése. A designban megfigyelhető az a törekvés, hogy elszakadjanak az unalmas valóságkiválmaktól. Egyre több olyan széklet terveznek, amelyeken lehetetlen ülni, ágyakat, amelyeken nem lehet pihenni, és – mint említettem – szövegeket, amelyeket nem lehet olvasni.

Amikor Malevics egyszer a Bauhausban járt, meg volt rendülve attól, milyen sok kényelmesen használható dolgot állítanak ott elő. Ugyanis

ami jól használható, azt az ember nem tekinti releváns művészi munka eredményének. Ha egy létrára egyszerűen föl lehet mászni, észre sem vesszük. Ha azonban úgy konstruálták, hogy nem könnyű vagy lehetetlen fölmászni rá, észre vesszük, hogy egy létrával van dolgunk, és megjegyezzük a formáját. A design érzékelhető jellege csak akkor jön létre, ha lehetetlen a tárgy használata, vagy legalábbis bonyodalmasság.

✚ *Úgy tűnik, hogy a művész fontos figura marad, de vegyük szemügyre a designert, aki mindig küzdött e megnevezés ellen.*

✘ A szerzőség jelentősége megnőtt: a sztár-designer alakjában a művész és a designer hagyományos figurája keveredik. Szerzőként a sztárdesigner számára felvetődik társadalmi helyzetének kérdése. Ez lehet egy szigorúan piaci pozíció, vagy egy experimentális, amelyben megkísérel egy utópiát fölvázolni. Gyakran eszembe jut Platón vagy Morus Tamás, mert érdekes, hogy Morus milyen részletesen és pontosan írja le, hogy az utópia embereinek hogyan kell viselkedniük, hogyan kell öltöznük vagy táplálkozniuk, mit kell csinálniuk, vagy hogy miként nézzenek ki az utcáik és lakásaik elrendezése. Itt mutatkozik meg a politikai vagy utópikus design lehetősége, egy politikai perspektíva designjának lehetősége.

✚ *A design szociális dimenzióját társadalmi szerződésként, a designer és a társadalom közti hallgatólagos megegyezésként lehetne értelmezni, sőt talán – tradicionálisan megfogalmazva – a támasztékként. Azonban a mai helyzet a kezdeti megbízatás elárulását sejteti, és azok a dekoratív játékok illusztrálják ezt, amelyeknek a design átengedi magát. A „legnagyobb boldogságot a lehető legnagyobb körben” keresni megint csak egyfajta háritó magatartás, ami a designerek számára lemondás.*

✘ A designer olyan, mint a színész, aki megfelel a közönség ízlésének. Olyan dolgokat tervez a közönségének, amelyek tetszésére vannak és használatba kerülnek. A művész pedig – különösen a modernitásban – olyasvalaki, aki az ellenkező irányba, a közönség ízlésével szemben dolgozik. Azért dolgozik a közönségével szemben, mert szeretné kinyilvánítani személyes függetlenségét és önmagát individuumként meghatározni. A művésznek a közönséghez fűződő viszonyában három út különböztethető meg: kiszolgálhatja a közönség ízlését, vagy szubjektivitását a közönség ízlésének elutasításán keresztül határozhatja meg. A harmadik lehetőségből, egy új közönség és egy új világ kialakításának törekvéseiből erednek a design új impulzusai. A design valamenyi termékeny eszméje művészi milióból indult ki – legyen az a futurizmus, a De Stijl mozgalom, a Bauhaus vagy a konstruktivizmus Oroszországban. A mai dekonstruktivista építészetben a 20. század első felének radikálisan

utópista elképzelései és a mai társadalom lehetőségei öltöttek alakot. A design utópikus, projektív összetevője az, ami művészileg fontossá teszi a designt, felhívja magára figyelmet és az individualitást hangsúlyozza. Egy sikeres designer olyan dolgokat alakít ki, amelyek ugyan funkcionálisak, de egyúttal kevésbé praktikusak és kényelmetlenek. Klasszikus módon a design a kényelmes használatot segítette elő, miként ezzel ellentétben a művészet klasszikus módon diszfunkcionális volt. A becsvágyó kortárs design egyesíti ezt a két ellentétes figurát – a diszfunkcionális művészt és a kényelmes designert. Ebből egy új alak születik: a művész-designer mint a kényelmetlen dolgok szerzője, a fél-funkcionális, a kényelmetlen, a frusztráló prófétája és teremtője. A mai design jelszava: kényelmetlenül élni! Ezenközben a kényelmetlen design magára irányítja használója figyelmét, akiben felmerül a kérdés, vajon miért is tervezett ez a designer ilyen nehezen használható tárgyat. Ha a tárgy egyszer

RON ARAD

Loop Loop szék, 1994

© http://www.kollerauktionen.ch/fr/experten/kollergenf/kollergenf_t3.htm,





JORIS LAARMAN

Heat Wave (Hőhullám) radiátor, 2003

© http://lh3.ggpht.com/_Jz213yM6kqo/Rgoivn8i6GI/AAAAAAAAAVM/WegvSxiPOgg/IMG_0179.JPG

DANIEL RYBAKKEN

Tudatalatti napfény effekt, 2008, prototípus

© http://www.danielrybakken.com/subconscious_effect_of_daylight_files/5.tif

csak praktikusnak bizonyul, akkor nem vetődik föl annak kérdése, hogy mi motiválta a designert ilyesfajta tárgyak tervezésére – így aztán a designer személye háttérben marad. Vagyis a progresszív design stratégiája szerint megéri olyan termékeket tervezni, amelyek nehézséget és kényelmetlenséget jelentenek a felhasználók számára.

✚ A művészet abba a helyzetbe került, hogy nem képes szembeszállni a designnal. Tekinthető-e a design teljes győzelmének az, hogy a művészet föloldódott a hétköznapiakban?

✚ Múzeumok és másféle műgyűjtemények léteznek még. A művészet teljes feloldódása a mindennapokban még nem történt meg. De az élet nehezebbé, kényelmetlenebbé, megerőltetőbbé vált – ami azt mutatja, hogy a ténylegesen terjed a művészet – a design formájában.

✚ A művészet és a design tér- és időbeli találkozására egy szék és egy műtárgy szembenállásában mutatkozik meg. Az előzetes feltevésével ellentétben azt gondolhatnánk, hogy a design nem érzékenysége csúcsára jutott, hanem egy különösen vérszegény művészi javaslat áll elő, ami inkább a művészet kudarcát, mintsem a design győzelmét jelentené.

✚ Mindenfajta hierarchizálást kerülnék. Azok, akik művészettel foglalkoznak, gyakran meg vannak győződve arról, hogy nincs is annál magasabb rendű. Azt mondani egy ikonról, hogy csak egy kép, csak művészet, egy vallásosan érzékeny ember számára sértő. Egy egyiptomit mélyen megrendítene, ha a Louvre vagy a British Museum termében látná tisztelt múmiáit. És azt állítani, hogy a kommunizmus csak egy performansz vagy művészi kifejezés, mélyen sértette volna Lenint vagy Trockijt. Ez azt jelenti, hogy valamit adott esetben művészetnek nyilvánítani nagyon sértő is lehet, ezt nem szabad elfelejteni. Másfelől szokássá vált a design kárhoztatása vagy semmibevétele. Abból indulnak ki, hogy a design kizárólag külsőségekkel foglalkozik, míg a lényeges a bensőben rejlik. A politikáról azt mondják, a designjára összpontosít – még hozzá küldetésének kárára. De ma az érdekesebb politikust másoktól egyedül a designja teszi megkülönböztethetővé. A politikai üzenetek időközben mind egyformává váltak. A rajtunk lévő öltözet designja, az elmondott beszédek és így tovább, nem pusztán külsőségek, hanem lényünk legmélyebb és leglényegesebb kifejeződései. Walter Benjamin az auráról beszélt, de mi más az aura, mint valamiféle szellemi öltözet. A design arra irányuló kísérlet, hogy a dolgok lényegét felszínre hozza, auráját megalkossa. Igaz, ez kényelmetlenné, nehezen használhatóvá és ezért bosszantóvá teszi a dolgokat – de vannak ennél kellemetlenebb dolgok is, amin bosszankodni lehet.

Tillmann J. A. fordítása

Playing the Building – épület mint hangszer

Anne Pasternak, a *Playing the Building*¹ kurátora beszélget David Byrne-vel az installációval kapcsolatos gondolatairól és más műveiről

✚ **Anne Pasternak:** A *Playing the Building* egyszerűségében megtévesztő mű. A Lower Manhattan kompikötőjében, az 1909-ben épült óriási városi terminál közepén egy egyszerű templomi orgonát találunk – kicsi, viseletesnek látszó faorgonát. A látogatók felléphetnek a pódiumra és játszhatnak a fekete-fehér billentyűkön, ami aztán váltakozva füttyöl, kopog és levegőt fúj az épület oszlopaiba, csöveibe, falaiba és ablakaiba egy köteg egyszerű kábelén és vezetéken keresztül. A projekt semmiképp sem nevezhető nagyszabásúnak; épp ellenkezőleg: szerényen jelenik meg egy egykor grandiózus épületben. Látszólagos egyszerűsége ellenére a *Playing the Building* számos jelentésréteget hordoz, melyek az emberi természettel, a helyre és a hangra vonatkozó kortárs viszonyunkkal és általában a kultúrában történő elmozdulások felismerésével vannak kapcsolatban. Hogyan született meg a mű ötlete?

✚ **David Byrne:** Néhány évvel ezelőtt felkértek, hogy csináljak egy kiállítást a stockholmi Färgfabriken nevű helyen, egy egykori gyáregépületben működő Kunsthalléban. Megnéztem a teret, s ezután különféle javaslatok sorát dolgoztam ki, a falon megjelenő konvencionális dolgoktól egy gigantikus mikrohulláműtőn keresztül egy arcfelismerő szoftverig, majd a végül eljutottam a megvalósított projekthez – a *Playing the Building*ig. A Färgfabriken épületének, mely régen gyár volt, jellegzetes szerkezete van: a tetőt tartó fémtámaszok, a vízvezetékhalózati, illetve ez esetben öntöttvas tartóoszlopok is. Arra gondoltam, hogy ezeket a jellegzetes építészeti elemeket használhatnánk különféle (érdekes) hangok megszólaltatásához. Mindenki ismeri azt a jelenséget, hogy amikor egy fémoszlopot kocogtatunk, koppanó vagy csengő hangot hallunk, de kíváncsi voltam, mi lenne, ha a csöveket óriási sípká alakítanánk, gépekkel pedig megrezegtetnénk a gerendákat, hogy hangokat keltsünk. Amikor elgondolkodtam afelől, hogyan rázkódnak a pillérek, amikor egy teherautó vagy egy vonat átmegy egy fémszerkezetű hídon, már csak az volt a kérdés, hogyan lehetne kidolgozni az épületen való zenélés technikáját. Jan Åmannak, a Färgfabriken igazgatójának nagyon tetszett az ötlet, de az is lehet, hogy ezt tűnt számára a legkivitelezhetőbbnek, így aztán megnéztem, mivel lehetne dolgozni, majd New Yorkba visszatérve kutatásokat is végeztünk a csapatommal. Rájöttem, hogy az épület egyes részeire szerelendő berende-

zések közül néhányat le kell gyártani, de a legtöbb anyagot le tudjuk emelni a polcra. Történetesen volt egy régi pedálos orgona a stúdióban, amit Jean-Yves Noblet korábbi nyomdájából örököltem. Orgonaként egész jól működött, de a hangolása miatt – ami kicsit eltért a 440 Hz-től – nem felelt meg egy hangrögzítő stúdióban. Rájöttem, hogy régies testével és billentyűzetével a mű tökéletes vezérlő szerkezete lenne – hangsúlyozná a működésben lévő viktoriánus steampunk² technológiát a helyszínen, valamint a teljes egészében mechanikus, akusztikus darab egyszerűségét. Nincsenek mikrofonok, nincs erősítés, egyetlen hang sincs szintetizálva vagy elektronikusan módosítva. Az orgona billentyűzete alapvetően az orgona hátsó részén lévő kapcsolók sorát kezeli, melyeket nyitva hagyunk, így az emberek láthatják működés közben.

✚ **Milyen élmény volt, mikor végül installáltátok az orgonát? Okozott bármilyen meglepetést?**

✚ Hogy kicsit szerénytelen legyek, meglepett, hogy mekkora sikert aratott, elsősorban a nézők körében. A különféle korú svéd látogatók egyáltalán nem tolongtak, hogy ők kerüljenek sorra; akik a sorukra vártak, sétálgattak a teremben, hogy lássák, hogyan keletkeznek a hangok. Néhány amatőr eléggé belemelegedett és rövid előadásuk után meg is tapsolták őket. Az installáció egyfajta társadalmi apparátussá változott. Közös, egymással megosztott tapasztalattá vált, ami igen megindító volt számomra.

✚ **Nagy benyomást tett rám nemrégiben Alvin Lucier egy idézete, mely szerint „a figyelmes hallgatás fontosabb, mint a hangok létrehozása”. Ez a felfogás is szerephez jutott a *Playing the Building*hez való viszonyodban?**

✚ Ez a mű „a figyelmes hallgatás” folyamatát hihetetlenül egyszerűvé teszi. Semmilyen erőfeszítést sem igényel, a terembe való eljutás kivételével. Az emberek nem élhetik át az élményt, ha csak leírásokat olvasnak – fizikailag jelen kell lenni ahhoz, hogy igazán hallják a hangokat.

✚ **Érdemes azt is figyelembe venni, hogy manapság az emberek több hangnak vannak kitéve, mint korábban bármikor. Ezzel a projekttel mintha azt javasolnád, hogy szenteljünk több figyelmet a minket körülvevő mindennapi környezet és anyagok által keltett hangoknak. Miért?**

✚ Mondhatnánk, hogy itt a fogyasztóból kreatív alkotót formálunk, de ez talán túl nagy elvárás lenne. Azonban – még ha nem is kezd játszani valaki – a dolog egy kevésbé közvetett kulturális élmény felé mutat. Ennek hatására az emberek talán elkezdik újra megvizsgálni a környeze-

¹ A *Playing the Building* (szó szerint: „Az épületen játszani”) egy nagyjából 9000 m²-es, interaktív, helyspecifikus installáció, melyet David Byrne hozott létre. A művész a Lower Manhattanen található Battery Maritime épületét alakítja át hatalmas hangzó szoborrá, melyben a látogatók leülhetnek és „játszhatnak”. A projekt része egy öreg, modernizált orgona, mely az épület tágas második emeleti galériájának közepén helyezkedik el, és különféle szerkezeti elemekhez – fémgerendákhoz, elektromos vezetékekhez, fűtés- és vízcsövekhez – kapcsolt készülékeket irányít. Ezek a gépek vibrálnak, csattannak, odacsapnak az épület elemeire, egyedi hangzást, finoman hangolt zenét hozva létre. A *Playing the Building* eredetileg a stockholmi Färgfabriken megbízásából készült 2005-ben, majd bemutatták New Yorkban és legutóbb Londonban is. A projekt állomásai: David Byrne: *Playing the Building*, Färgfabriken, Stockholm, 2005. október 8 – november 13.; *Playing the Building*, bemutatja a Creative Time, Battery Maritime Building, New York, 2008. május 31 – augusztus 24.; *Playing the Building*, Roundhouse, London, 2009. augusztus 8–31. Lásd: http://www.davidbyrne.com/art/art_projects/playing_the_building/index.php; illetve <http://creativetime.org/programs/archive/2008/byrne/project.html>

² Steampunk: „gőzpunk”, a nyolcvanas évektől elterjedt, neoviktoriánus művészeti stílus, illetve tematika, mely a technológiát a romantikával párosítja.

tüket, és felismerik, hogy a kultúrát – amelynek része a hang és a zene is – nemcsak professzionális alkotók hozhatják létre, és azt nem kell feltétlenül fogyasztható formába csomagolni.

Nem az a célom, hogy az emberek a hangszerek helyett autókön vagy a lakásokon kezdjenek játszani. Viszont úgy vélem, hogy a kizárólag hivatásosok által előállított, árucikk jellegű zene ideje leáldozott. A világ populáris zenéit uralmuk alatt tartó nagy lemezcégek rövidesen bekövetkező bukása alapján véve jó dolog.

✚ A *Playing the Buildinggel* mintha azt sugallná, hogy bárki kiállhat a színpadra, előadhat és komponálhat saját hétköznapi környezete segítségével.

✚ Nem vagyok ennek a mai wiki-világkultúrának a híve; de azt támogatom, hogy csökkenjen a különbség a kultúra létrehozói (a művészek, írók, zenészek, táncosok, énekesek) és a kultúra fogyasztói között.

✚ Az új technológia segítségével bárkiből könnyen „zenész” vagy „zeneszerző” lehet. Bár John Cage kikezdte a zeneszerző tekintélyét, gyanítom, hogy szégyenkezve látván, hogyan születik ma a zene a készen kapható szoftverek segítségével. Ezek a programok nem engedik meg a hangokkal való igazi kísérletezést.

✚ Azt hiszem, tényleg túl sok zene van mindenütt. Zene alatt nem a John Cage-féle autódudát vagy a mobiltelefonok csengését értem, hanem a stúdiókban felvett zenét. Nehéz a beszélgetésre figyelni, amikor szól a zene egy bárban, egy klubban vagy egy irodában. Értem, hogy miért szól, de ez a zenét pusztán tér-töltelékévé változtatja.

Néha elgondolkozom Cage-en és a többiekén, vajon tényleg a szerző szerepét akarták megkérdőjelezni, vagy azt inkább át akarták engedni a kurátoroknak. Amikor összerakunk egy szituációt vagy egy rendszert, amivel egy gép vagy névtelen emberek zenét vagy egy művet hoznak létre, az lesz a szerző, aki a

szituációt megteremtette. Láttad a *Berlin, Alexanderplatz*-ot a P.S.1-ban?³ Ez a kurátor, Klaus Biesenbach kiállítása volt, több mint pusztán egy Fassbinderről szóló kiállítás, hanem engem kérdezel. És ez jól van így.

Ez olyan wiki-féle művészkedés, habár van egy szigorú szempontrendszer, ami láthatatlan paraméterek közé szorítja a művet. Önmagát generáló mű, ahogy azt néha hívják. Kibernetikai kifejezéseket használva utal a biológiai rendszerekre. Hasonlóan ahhoz a gondolathoz, hogy a mi szerzőnk a DNS lenne, de az nem a mű megjelenési formája – a „műé”, mely nem más, mint mi magunk.

Tetszik az a gondolat, hogy szinte bárkiből lehet író, művész vagy zenész, ha úgy akarja. Alapvető jelentősége van, hogy itt bármilyen korú és képességű ember játszhat. Művészek, zenészek, gyerekek és nagymamák. Ez nem olyasfajta kiállítás vagy zene, amit bemutatnak neked, amit a szakemberek átnyújtanak,

3 Fassbinder: *Berlin Alexanderplatz*. P.S.1 Contemporary Art Center, New York, 2007. október 21 – 2008. január 21.

DAVID BYRNE

Playing the Building, 2008

© fotó: Justin Ouellette; a Creative Time hozzájárulásával





DAVID BYRNE
Playing the Building, 2008
© fotó: Justin Ouellette; a Creative Time hozzájárulásával

te pedig elfogyaszod. Nincs, amit el lehetne fogyasztani – neked magadnak kell az egész életrehozni.

☘ *Cage beszél még a legkülönbözőbb hangok iránti szenvedélyéről is. A Playing the Building ráirányítja a figyelmet azokra a hangokra, amelyekre nem figyelünk, megszoktunk vagy észre sem veszünk. Miért próbáltad az architektúra hangjának észrevétlen akusztikai minőségét hangsúlyozni?*

☘ A mostani kedvenc hangzásom a minket körülvevő, egyre növekvő, sokféle elektronikus zaj. Néha együtt énekelek ezekkel a hangokkal – nem is mindig vagyok tudatában, mit csinálok. Emlékszem, Izlandon autóztunk, és akárhányszor megálltam fényképezni, a kamera csipogott és pittyegett, amit öntudatlanul utánozni kezdtem, halkán, mint aki levegőt vesz, csakúgy, mint az autóriasztó pittyenését, az ajtó csipogását és a furcsa mobiltelefon-hangokat. Útitársam megkérdezte tőlem, gyakran beszélgetek-e gépekkel. Azt hiszem, igen.

☘ *Számomra úgy tűnik, hogy ez a mű alapvetően az „ambient music” (a környezetünkben áramló zene) gondolatára épít, melynek fogalmát egyik munkatársad, Brian Eno teremtette újra. Hozzád hasonlóan ő is nagy érdeklődéssel fordul a tér zenei kvalitásai felé. Mégis, a Playing the Building drámai különbséget mutat a gyakorlattal szemben, amikor felfokozza a „háttérzajok” iránti érzékenységünket, hangsúlyozva a tér változatosságát, kiszögelléseit. Elmagyaráznád ezt nekünk?*

☘ Briant is elbűvölte az önmagát létrehozó, úgymond szerző nélküli zene és művészet. A *Playing the Building* is szerző nélküli mű, viszont erősen irányított, az eredmény végül a megadott paraméterek között jön létre. Érdekes dolgok létrehozásához speciális rendszerre van szükség, és ezt nem lehet egy mindenki számára elérhető, véletlenszerű rendszer. A *My Life in the Bush of Ghosts* lemez (1981) amit évekkel ezelőtt csináltunk, részben csalódást okozott a közönségnek, mert mi, szerzők nem használtuk a saját hangunkat. Ez volt az ilyesféle zene hőskora, de valójában mi hoztuk létre a zenei és énekhangokat, és ebben rejlik a szerzőség, nem magában a hangban. Ma már ezek a technikák annyira elterjedtek, hogy szinte közhelyesek, nem is kell magyarázni. Az az elképzelés, hogy a művész kézjegyenek nyilvánvalónak és láthatónak kell lennie egy műben, többé már nem döntő szempont.

Ami a teret illeti, úgy érzem, hogy különböző építészeti terek sajátos hangokat „kívánnak meg” maguknak. A belső tér egységet alkot az őt betöltő hangok számára, pszichológiai és fizikai értelemben – de úgy tűnik, csak sajátos hangok „illenek” az egyes terekbe. Egy szoba belső akusztikájának messzemenő hatásai vannak: máshogy jársz és máshogy beszélsz; máshogy érzékelsz benne.

☘ *A modern kultúrában az egyes érzékek privilegizált szerephez jutottak. Marshall McLuhan írt a vizualitásra építő nyugati kultúráról, és azt állítja, hogy a hallás veszti*

át a vizuális érzékelés szerepét. Úgy tűnik, a Playing the Building a hallás és a látás, valamint a tapintás összetartozását fejezi ki.

☘ És a szaglását! (Csak viccelek – az épület ki lesz takarítva.) Szerettem McLuhant. Érzésem szerint a mi kultúránkat a szöveg határozza meg – elvégre legtöbbször a Szentírás emberei vagyunk –, de érzelmileg és szellemileg nagyobb hatást gyakorolnak ránk a képek és a hangok. Úgy tűnik, akárcsak a hirdetésekben, mondhatja azt a szöveg, hogy bank vagy számítógép, de egy szexi lány (vagy egy szexi kocsi vagy táj) képe jelenti az érzelmi csapdát. Ez csak egy ostoba, magától értetődő, de egyszerű, közönséges példa, ugyanakkor legtöbbször a képek „nyelve” jóval árnyaltabb és összetettebb. Folyamatosan „olvassuk” őket, legtöbbször öntudatlanul. Ugyanígy van a hangokkal is. A hangoknak, csakúgy, mint a képeknek, érzelmi „üzenetük” is lehet, ami párhuzamosan fut, de néha ellentétes a hozzá tartozó szöveggel.

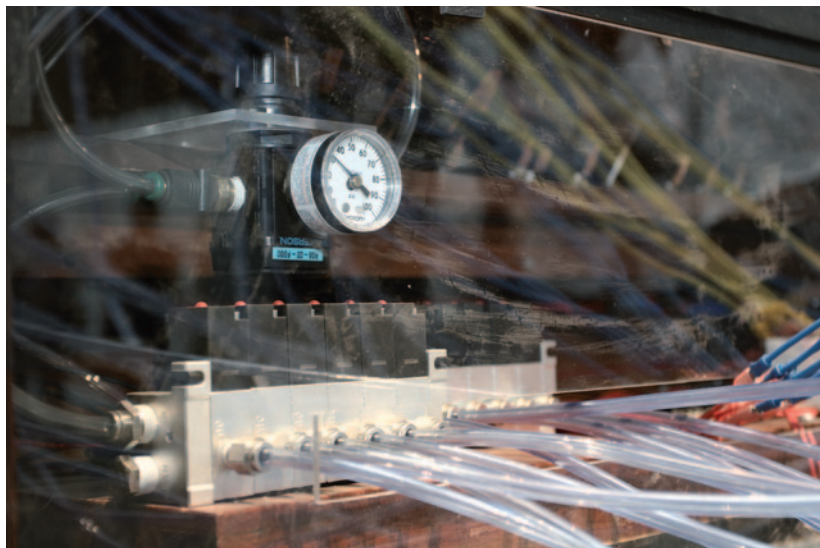
Tisztában vagyok azzal, hogy ennek a műnek legalább annyira része a kontextus, mint amennyire az általam hozzáadott dolgok. Ettől működik – ha egyáltalán. Te meg én nagyon sok teret megnéztünk, a Battery Maritime Building pedig segít, hogy vizuálisan elmondja annak a történetét, amiről ez a darab szól, oly módon, amire nem minden hely képes.

☘ *Zenészként ismernek, de emellett író, képzőművész és rendező is vagy. Nem szereted, ha kategorizálnak, a szürke zónában mozogsz, és kedveled a tágas, kreativitással teli életet. Dalszövegeidet hallgatva arra következtettek, hogy nagyon kényelmetlenül érzed magad azokban a társadalmi szerkezetben, mely meghatározza, kik vagyunk és hogyan viselkedjünk.*

☘ Úgy tűnik, egy olyan helyre pottyantam, ahol feladatom kissé meghatározatlan és zavaros.

Ez tetszik. Az után megyek, ami érdekel, és ha ez ismeretlen helyekre visz el, ez a legjobb az egészben.

✚ Nagy öröm volt együtt dolgozni veled ezt megelőzően, ugyancsak egy hanginstalláción: egy évvel 2001. szeptember 11-e után létrehoztad az I Love This Crowd című hanginstallációt, a World Financial Center télikertjében, a Creative Time Sonic



DAVID BYRNE

Playing the Building, 2008

© fotók: Justin Ouellette; a Creative Time hozzájárulásával



Garden bemutatója keretében. Az emberek többsége azt gondolhatná, hogy „képzőművészeti” munkásságodnak nincs köze a hangokhoz.

✚ Hogy őszinte legyek, évekig arra törekedtem, hogy szétválasszam a képzőművészeti és zenei munkásságomat. Megvolt rá az okom. A vizuális munkáimat kezdetben olyan reakciók kísérték, mint „a rocksztár művészetet csinál!” és hasonló, így minden komoly művészi próbálkozásomat megterhelte az általam célzott nehéz csomag – legalábbis az emberek fejében. Később már nem izgattam magam nonszensz dolgok miatt, és most már szabadon keverem a zenét és a látványt, ha szükséges. Ez nagy megkönnyebbülés. A tény, hogy a PowerPoint „filmjeim” zenei háttérnek készültek, irreleváns azok többsége számára, akik megnézik őket, és ez így rendben is van.

✚ Gyakran döntesz úgy, hogy a populáris (más nevén „alacsony”) kultúrában fogsz alkotni. Miért?

✚ Ez részben neveltetésemnek köszönhető. Azt tanultam, hogy az elitizmus rossz, és bár nem vagyok benne biztos, hogy továbbra is hinni kell abban, hogy a specializált tudás és tapasztalat minden elemében helytelen, rájöttem, mindez arra készítet, hogy demokratizáljam, amit csinálok. Így aztán gyakran a jog szféráján kívül eső dolgokat hozok létre, vagy legalábbis olyanokat, amelyeknek semmi köze a luxushoz vagy az értékhez, olyan anyagokat (mint a popzene, a PowerPoint, egy öreg orgona, üres épületek), melyek hozzáférhetőek és elérhetőek az összes ember számára.

✚ Mindegy, milyen művészeti formát választasz, úgy tűnik, hogy mindig reflektálsz az épp aktuális társadalmi kérdésekre. Nemrég hallottam Peter Sellars színházi impresszárió lebilincselő előadását, aki ragaszkodott a „polgári művész” fogalmához, illetve ahhoz, hogy „a művészet igazságot hoz a világnak a betekintés, szépség, provokáció, élénk figyelem és változás által”. Kifejtette továbbá, hogy „a művészetnek hosszú távú, kitartó víziója van egy jobb, nagylelkű, erkölcsös világról”.

Te hogyan látod szereped a társadalomban?

✚ Ellent kell mondanom Sellarsnek abban, hogy a művészet egy jobb világot hozna létre. Nem hiszem, hogy a művészetnek vagy a zenének belső erkölcsi értéke lenne. Az elképzelés, hogy elmegyünk kiállításra nézni, színházba vagy egy koncertre, aminek következtében a társadalom valahogy jobb lesz, csak duma. Sok szörnyeteg kedveli a zenét és a művészetet.

Nekem ez nem olyan nagy probléma. Nem nagy dolog. Ez nem csökkenti egy kiállítás, színházi előadás vagy koncert jelentőségét. Abban hiszek, hogy a művészet, a színház és a zene létrehozása és az alkotásban való részvétel szolgálhat terápiás célokat, és így van társadalmi értéke.

✚ Egyes műveidben a spiritualitás is megnyilvánul a felszín alatt. Ebben a projektben például a kis

faorgona egyszerűsége fejezheti ki az „alacsony” művészetet, a többre becsült klasszikus művészettel szemben, amit egy pompás, díszes, óriási templomi orgona szimbolizálhatna. Akár szerény, akár grandiózus, mindkettő az eksztázis elérését szolgálja. Azt hiszem, manapság a legtöbb ember visszautasítaná az eksztázist a modern, mindennapi életben, miközben a popzene kedveli a transzot, a pszichedelikust stb. Hiszel abban, hogy lehetnek eksztatikus élményeink a populáris kultúra révén?

✘ Nem vártam, hogy ilyen erős hatást fogok elérni, de mikor a projekt Stockholmban volt installálva, a masinán – az épületen – játszó embereknek gyakran ámult, eksztatikus mosolyt lehetett látni az arcán, és általában felfelé tekintettek, a hangot létrehozó készülékek felé. Úgy látszott, hogy mélyen meghatódtak. Ez az egyszerű „trükk” mintha tényleg megérintette volna a résztvevőket. Gondolom, részben az átláthatósága és az egyszerűsége miatt – mindenki láthatta, hogy működik, mégis az egész egy kicsit varázslatos maradt.

Hiszek abban, hogy velünk született vágy él bennünk a spirituális és az eksztatikus iránt. Ha ezt nem kapjuk meg a templomban vagy a zsinagógában, akkor megtaláljuk máshol: egy koncerten, egy rave partyn, a *Burning Man*⁴ fesztiválon vagy a sport és a kábítószeresek segítségével, de akár bizonyos művészetek révén is.

☹ *Kíváncsi vagyok, mit gondolsz a művészeti világon eluralkodó globalizációról és annak piacáról ebben a pillanatban?*

✘ A művészetnek mintha komoly jogai lennének manapság, nemigaz? Én egyszerre vagyok élvezője és néha résztvevője ennek a dolognak, és úgy látom, két dolog történik egyidőben. Egyfelől a művészet nagyrészt státuszjelenséggé, a minőség a pénzesek játékszerévé válik, ugyanakkor látom, hogy általánosságban egyre népszerűbb lesz. Jóval több igazán érdekes, fantasztikusan jó mű jön létre, mint eddig valaha. Ez a két (vagy három?) dolog talán összefügg egymással – a halmazábra egymást átfedve mutatná őket. Ez egy különleges pillanat. Gyakran azt veszem észre magamon, hogy egyszerre vagyok izgatott, ihletett és cinikus.

☹ *David, vannak olyan terveid, melyek megvalósításáról egykor álmodoztál?*

✘ Ó, igen. Ez az egyik közülük.

Az interjút a Creative Time engedélyével közöljük: <http://creativetime.org>

Fordította:
Sárréti Gergely és Szípcs Krisztina

⁴ A nevadai sivatagban több tízezer ember részvételével tartott nagyszabású fesztivál. Ld.: <http://www.burningman.com/>

Najmányi László

SPIONS

Ötödik rész

„... a Tőke nem Lukács György műve/Tamás
nem írhattátok együtt/Tamás
az Anti-Dürring sem Mick Jagger műve/Tamás
összekeverted/Tamás
Lennont Leninnel/Tamás...”

Spions: *Ungvári Tamás* (1977)

Szöveg: Anton Ello

A rockzene titkai – egy rock & roll kém születése 2.

■ Eredetileg a bölcsészkarra vagy művészi pályára készültem, de praktikus gondolkodású apám nyomtatékos tanácsára végül a Műszaki Egyetemre adtam be felvételi kérelmet. Egyetemi tanulmányaim megkezdése előtt katonai szolgálatot kellett teljesítenem. Katonai szolgálatom 1964 szeptemberétől 1965 augusztusáig tartott, az Ercsi hidász laktanyában. Ebből két hetet fogdában töltöttem, mert bebrómozott¹ állapotban, éjszaka rohamsisakkal fejbekölöntöttem a szakaszunkat válogatott kínzásokkal „kiképző”, a szomszédos ágyon horkoló szadista tizedest. Zenekarunk az alapkiképzés három hónapja után alakult. Dobfelfzerelésünk, erősítőnk nem volt. A dobos csavarhúzókkal dobolt egy fémvázaz széken. A gitárokat textilszígetelésű, árnyékolatlan robbantó kábelekkel kapcsoltuk a híradósoktól kölcsönzött, állandóan leégő erősítőhöz. Az árnyékolatlan vezetékek következtében folyamatos hálózati bűgás hallatszott az egyetlen, tölcser alakú hangszóróból, a tökéletlen illesztések pedig időnként recsegést, ropogást, hangkimaradást eredményeztek. A rock nem zene, hanem attitűd és egyéni hangzás. Attitűdünk – az, hogy ezzel a tökéletlen felszereléssel, zenei tudás nélkül ki mertünk állni a közönség elé – mindenképpen megfelelt az akkor még rossz álomként sem létező punk szigorú kritériumainak. A teljesen egyéni hangzást pedig az indiai *rāga* zenéhez, a szitár hangjához hasonlóan alapként használt hálózati bűgás és a legváratlanabb pillanatokban bekövetkező, igen kellemetlen recsegés, ropogás biztosította.

1964 szilveszter éjszakáján a baracskai katonai börtön (Futkosó) fegyőrjeinek bálján játszottunk. Ugyanazt a két számot, a Shadows *Apache* című opuszát, és az *A-moll* imprónkat ismételtettük este nyolctól reggel négyig, újra és újra. Senki sem panaszkodott. A közönség tökrészen érkezett a bulira, s részegségük az éjszaka folyamán egyre gyorsuló ütemben fokozódott. Erősítőnk röviddel a kezdés után, nagy füstöt (korai köd gép) produkálva leégett. Hoztak egy másikat. Az tíz percen belül kinyírta a hangszórónkat. Hoztak egy másikat. Nem sokkal éjfél előtt kiment a biztosíték a teremben. Gitárjaink elhallgattak, matt részeg dobosunk csavarhúzóival tovább püfölte a széket a sötétben. Verekedés kezdődött a táncparketten, repültek az üvegek, söröskorsók, székek. Behoztak egy petróleumlámpát, és a részeg ügyeletes tiszt megpróbálta szétválasztani a verekedőket. A kavarodásban sikerült ellopunk pár üveg bort a büféből. A dobos egyre vadabb ütemeket vert ki a széken, szólógitárosunk a vetélkedőknél használt óriási gongot püfölte borosüveggel, a másik gitáros magas fejhargon sikoltozott,

¹ A katonai alapkiképzés első három hónapjában a reggeli kávéba, teába és az ételekbe kevert brómmal szedálták az újoncokat. A bróm nemcsak elkábította a katonákat, de a szexuális vágyat is csökkentette. A brómvegyületeket, különösen a potassium bromidot a nyugati országokban a 20. század elejéig használták nyugtatóként, utána már csak az állatorvosi gyakorlatban alkalmazták. A szovjet blokk országában még az 1970-es években is rutinszerűen, nagy mennyiségben adagolták a katonáknak és raboknak. Hasonlóképpen az emberi idegrendszerre rendkívül káros, rákkeltő, a nyugati országokban már régen betiltott DDT nevű rovarirtóval is bepermetezték a bevonulást követő orvosi vizsgálaton az újoncokat.



A szerző katonaruhában, 1964
© fotó: id. Najmányi László

én a mikrofonállvánnyal döngettem a színpad padlóját. Igazi dzsungelhangulat alakult ki. Éjfél körül valaki elordította magát, hogy éjfél van. Egy pillanatra csend lett, aztán elgajdoltuk a Himnusz, majd folytatódott az örület. Végül valakinek sikerült kicserélnie a biztosítékot, felbúgott az erősítő, megint elkezdtünk zenélni. Néhány perc után a modernista mennyezeti csillár égőit égett ki. Megint sötét lett, csak a petróleumlámpa gyér, vörös fénye világította meg a rommá tört báltermet. Létrát cipelő rabok jelentek meg, részeg, fegyveres örök kíséretében, hogy kicseréljék az égőket. A kiégett öt izzó kicserélése legalább egy óra hosszat tartott. A rabok mozgása lassítottfilm-szerű volt. A kiégett égőket egyenként csavarták ki és hozták le a létrán. Az új izzókat egyenként vitték fel a létrán, és a lehető leglassabban csavarták helyükre. Egy ponton Árpi, zenekarunk vezetője – az egyetlen, aki valamennyire tudott gitározni közülünk – szólóban elkezdte játszani és énekelni Elvis *Jailhouse Rock*²-ját. Művészettörténeti pillanatot éltem át.

1965 augusztusának elején szereltem le a katonaságtól. Leszerelésem másnapján már a Balaton felé stoppoltam az autópályán. Pénzem nem volt, a part menti erdőkben csöveztem haverjaimmal. Az ételt közértekből loptuk és a kevés számú nyugati turistáktól koldultuk. Az első hazai hippikkel a Balatonnál találkoztam, akik nyaranta Zamárdiban jöttek össze. A rendőrség huligántalálkozóknak nevezte ezeket a békés, laza összejöveteleket. Már néhány megállóval Zamárdi előtt leszedték a vonatokról a hosszú hajú fiatalokat, és az összeszedett stopposokkal együtt bevitték őket az őrszobára, ahol levágták a hajukat, esetenként meg is verték őket. Miután megnőtt, az én hajkoronám is párszor a rendőr-ollók áldozatául esett. A hosszú hajú fiúknak a hatóságoktól és a lakosságtól egyaránt tartania kellett. Az utcán, szórakozóhelyeken, különösen vidéken a járőrelők

folyamatosan inzultálták, gyakran meg is verték őket. A Balaton környéke ebből a szempontból liberálisabb volt, mint az ország többi része. Itt a magamfajtaéknak csak a rendőroktól kellett tartaniuk, a lakosság általában békén hagyott bennünket. Szakrális hely volt számomra ez a tó. Többször is átúsztam egyedül éjszaka, Szántód és Tihany között. Télen is gyakran látogattam ide haverjaimmal. Napközben korcsolyáztunk a jégen. A széttárt kabátokba belekapott a szél, kilométereket vitorláztunk nagy sebességgel. A jégen nem voltak rendőrök, és a hideg miatt a parton is általában behúzódtak odvaikba.

Kedvenc könyveim ebben az időben Franz Kafka, Karel Čapek írásai, Boris Vian *Tajték-Napokja*, Ambrose Bierce *Bagoly folyó* című novelláskötete és Jack Kerouac *Útonja* voltak. Kerouac könyve a Bibliám lett. Beatnik életformára és hosszú csavargásokra inspirált. Gyalog és autóstoppal, üres zsebbel bejártam az egész országot. Szalmakazlakban, erdőkben, néha barátságos falusiak istállóiban, tiszta szobáiban aludtam. Fűvet az 1960-as évek közepén szívtam először. Közvetlenül leszerelésem után, a zamárdi strandon kínált meg egy rendkívül bűzös hippi egy spanglival. A következő nyáron vándorcigányokkal utaztam hetekig ekhós szerűkön, a baranyai dombok között. Mint örök vándorok, remekül megértettük egymást. Nagy zsáknyi, igen jó minőségű fűvet vittek magukkal. Elmondásuk szerint Moldáviában kapták az ottani cigánykirálytól.

Semmi kedvem nem volt a mérnöki tanulmányokhoz. Kétszer is évet kellett ismételnem az egyetemen. Ebben az időben a rockkoncertek és az otthoni zenehallgatás jelentették számomra az életet. A Kex, a Mini, az Atlas, a Scampolo és a Liversing együttesek koncertjeire jártam. Különösen a Kex koncertjei voltak jótékony hatással rám, napokra megtöltöttek élet-erővel. Minden fellépésükre elmentem, ők voltak abban az időben Budapest energiaközpontja. A Citadellában adott koncertjeik általában azzal végződtek, hogy a kapott vad energiáktól felturbózott közönség lerohant a Gellérthegy oldalán, a legmeredekebb részeken. Soha sem volt sérültje a közös, extatikus rohanásnak. Előfordult, hogy lekéstem a hétvégi Kex-hajót, s pénzem nem lévén, gyalog indultam utána Visegrádra. Sikerült éppen akkorra odaérnem, amikor a hajó indult vissza Budapestre, így legalább a műsor második felét élvezhettem. Színházba ritkán jártam, mert az államilag támogatott társulatok imitációs, kisrealista vagy öblögetősen romantikus előadásait undorítottam, patetikusan giccsesnek találtam. A színészek állandó ordítozása különösen zavart. Az 1960-as

évek végén ismerkedtem meg Halász Péterrel és a később betiltott lakásszínházzá vált Kaszák Stúdióval. Az ő előadásait látva értettem meg, hogy lehet élő, a gondolkodó embernek szóló, nem reprezentációs jellegű, hanem valóban megtörténő, igazi katarzist nyújtó színházat csinálni. Kiállításokra sem jártam, mert untam az „Anyá gyermekével” típusú képeket. Azt hiszem, 1969-ben történt egy őszi délutánon, hogy véletlenül betévedtem a Filmmúzeumba és megnéztem Salvador Dalí és Luis Buñuel az *Andalúziai kutya* című filmjét. Az élmény megváltoztatta az életemet, felszabadította gondolkodásomat. Ugyanebben az időben ismerkedtem meg a nyugati kortárs művészetet jól ismerő Szentjóbó Tamással, Erdély Miklóssal, Hajas Tiborral, Molnár Gergellyel és Algol Lászlóval, akiről később kiderült, hogy „Pécsi Zoltán” kódnéven az állambiztonsági hatóság ügynöke volt, évekig szorgalmasan jelentett rólam és barátaimról.

Rettenetesen untattak az egyetemi előadások, és korlátolt, materialista, robotszerű tanuló társaim többsége. Hogy unalmamat előzzem, a rendelkezésemre álló eszközökkel, ceruzával és tusokkal rajzolgattam az előadások alatt. Hippi-szürrealista képeket gyártottam nagy műgonddal, rakpartokon repülő asztalokat, koponyaszerű, lebegő, szétrobbanó épületeket. Nagyon vonzott a szürrealista gondolkodás, mert éppen ellenkezője volt az uralkodó nézetrendszernek és tanáraim, diáktársaim mentalitásának. A szürrealizmus – a modernista művé-

Juhász István gimnáziumi osztálytárs és a szerző balatoni kiránduláson, 1965. december
© fotó: ismeretlen fényképész



NAJMÁNYI LÁSZLÓ

Testvéri szeretet, 1971, olajfesték és gipsz, rétegelt falemezen

szet többi irányzataival egyetemben – polgári dekadenciának minősült a bolsevista diktatúrában. Az első szürrealista képek fekete-fehérben nyomtatva, kis méretű füzetekben jelentek meg, a szürrealizmust elítélő, hosszú tanulmányok kíséretében, a diktatúra kedvenc, a „rendszerátváltás” után ellenállókká átminősített, mindkét rendszerben kitüntetésekkel és kiváltságokkal elhalmozott esztétáinak tollából. Szenvédélyesen gyűjtöttem ezeket a Dalí, Magritte, Max Ernst, Chirico, Yves Tanguy képeit bemutató füzeteket. Rajongója lettem Hieronymus Bosch és az idősebb Pieter Bruegel művészetének is. Festeni is szürrealista stílusban kezdtem el. Először barátnőim, barátaim lakásait díszítettem nagyméretű murákkal, aztán rétegelt falemezekre kezdtem olajjal táblaképeket festeni. Az olajjal való festés titkait a szürrealista mesterek képeinek áttértelemzett másolásából³ tanultam meg.

Gyakran minibotrányokat kiváltó írásaimat és rajzaimat 1970-től kezdte közölni az egyetemi újság, a Jövő Mérnöke. Tagja lettem az egyetemi Irodalmi Alkotókörnek. Az Alkotókört valamelyik, az egyetemi KISZ bizottság által kinevezett, besúgóként is funkcionáló vezetőjének köszönhetően ekkor kerültem a titkosrendőrség érdeklődési körébe. Első kiállításomra 1971 februárjában, a Műszaki Egyetem Vásárhelyi Pál Kollégiumában került sor. A kiállítást zenés darabbal – *Valentino jöjj vár Mexico* – nyitottam meg, akkor alakult társulatom, a Kovács István Stúdió előadásában. Gondosan bekeretezett szürrealista rajzokat, festményeket, és a műveit egy ideig a mi lakásunkban tároló ismerősöm, Samu Géza szobrai által inspirált fa- és fémszobrokat állítottam ki. A kiállított művek nagy részét ellopták a kollégium diákjai, a megmaradt képeket Wettstein Muki műgyűjtő vásárolta meg. A kiállítás nyomán díszlettervezői megbízásokat kaptam, 1978-ban bekövetkezett emigrációmig ezek biztosították megélhetésemet. Több mint 120 díszletet terveztem ez alatt az idő alatt, Valló Péter, Paál István, Jeles András és mások rendezéseihez. Az ország szinte valamennyi színházában dolgoztam, és terveztem díszletet számos filmhez, tévéjátékhoz is. Díszletterveimet a színházak nem őrizték meg. Néhány vázlatom a Színháztörténeti Intézet birtokába került.

1971 őszén a Chemolimpex vállalat KISZ bizottsága felkért, hogy egy belvárosi pincében hozzak létre ifjúsági klubot számukra. Elvállaltam a feladatot, és egyedül láttam hozzá a tervezéshez és kivitelezéshez. Az Astoria kereszteződés egyik bérháza alatt húzódó pincelabirintust a ház előtti nyilvános vécéből nyíló vasajtón át lehetett megközelíteni. Beköltöztem a pincébe és azon-

³ Lásd: Glenn Brown és a kisajátító művészet.



Dixi, 1978
© fotó: Najmányi László

nal nagyméretű, szürrealista táblaképek festéséhez kezdtem, olajjal, Salvador Dalí stílusában. Lángoló kardok, füstölő serlegek, levágott karok kihalt, vagy égő tájak felett. Néhány hétre a szómágus Dixi⁴ is beköltözött hallgatag barátnőjével a pincelabirintusba. Éjszakánként zenét és Dixi szabad asszociációs monológjait hallgattuk, vagy csavarogni indultunk a néptelen utcákon. Időnként napokig tartó, vad, orgiákban végződő bulikat rendeztünk. Tucatnyi kép készült el, amikor egy éjjel eltört a pincében húzódó, a kerület szennyvizét szállító, vastag égetett agyagcső, elárasztva a pincét szaral. Menekülnöm kellett a bűzös áradat elől. A bejáratától visszanezve láttam, ahogy a falaknak támasztott képeim az egyre emelkedő ürülékútban álltak. Ez volt az igazi szürrealizmus.

A titkosírás rejtelmek 1956 nyarán, tízéves koromban, Győrben kezdtek el foglalkoztatni. Apám rajtakapott, hogy éjszakánként a paplan alatt, saját készítésű zseblámpám fényében Jaroslav Hašek *Švejk, egy derék katona kalandjai a világháborúban*⁵ című könyvét olvasom. Apám magyarellenesnek tartotta a könyvet és elkobozta. Helyette Szántó György *Az Alapiak*

4 Dixi (Gémes János, 1943–2002) a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek budapesti underground kultúrájának enigmatikus figurája volt, frenetikus humorú utcai próféta, igazi szituacionista performansz-művész. Az emigrációm előtti években filmet akartam készíteni róla, ezért bejártam vele életének állomásait, a nevelőotthont, ahol gyermekkorát töltötte, a helyeket, ahol lakott, titkos meditációi színhelyeit a főváros környéki hegyekben. A film végül nem készült el, mert nem sikerült a szükséges pénzt összeszednem. Ars poétikájához tökéletesen illő, választott neve latinul „Elmondtam”, tágabb értelemben „Elmondtam, amit el kellett mondanom, így a vitának vége.”

5 Jaroslav Hašek: *Švejk, egy derék katona kalandjai a világháborúban*. Karikás Frigyes fordítása – Anonymus kiadó, 1945

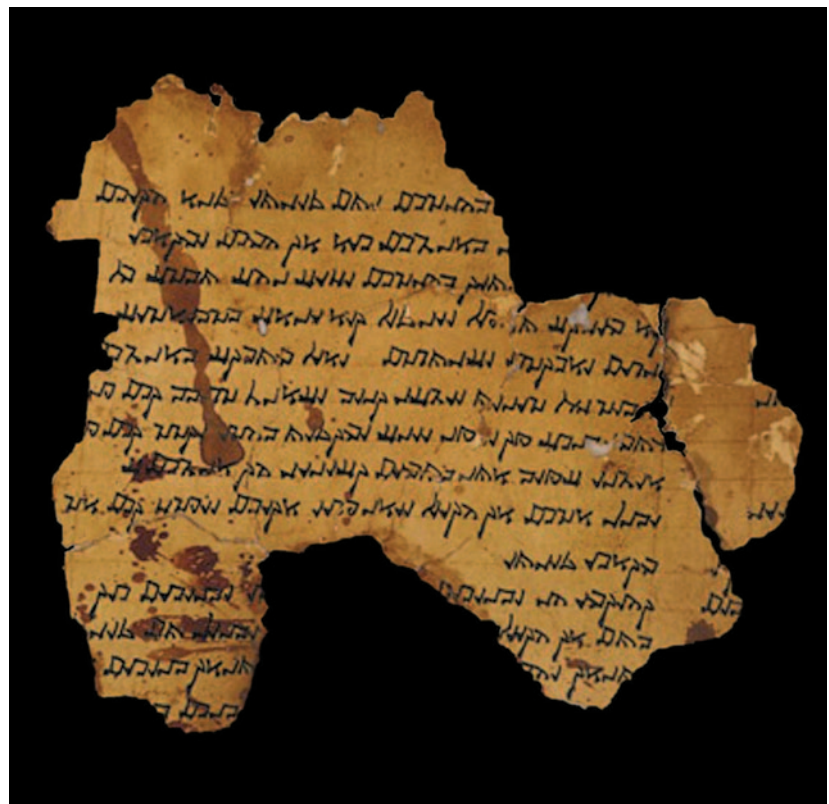
*kincse*⁶ című, Szigetvár ostroma történetét feldolgozó regényét adta a kezembe. A könyv tartalmaz egy, az elásott kincshez vezető, titkosírással feljegyzésekkel ellátott térképet, amely különböző titkosítási módszerek kifejlesztésére inspirált. Apám letartóztatása idején, 1957 tavaszán titkosírással írt naplót és bélyeggyűjteményemet gyertyaviasszal szigetelt, olajjal átitatott rongyokba csavart fémdobozba zárva elástam a városon kívül, a Mosoni Duna árterén, egy öreg fűzfa tövében. Elásott kincseimhez az aranyetszés szabályának megfelelően kiválasztott, más helyeken elásott, rézlemezekbe karcolt, titkosított térképek sorozata vezetett. Elrejtett térképeim, valamint a naplót és bélyeggyűjteményemet tartalmazó fémdoboz még most is ott lapulhat az árterén, hacsak nyaralók, bevásárlóközpontok építése, árvízvédelmi munkálatok során meg nem találták őket.

Gimnáziumi éveim alatt külföldre gyakran járó vízipólédzsm könyvtárból loptam el Fletcher Pratt *Secret and Urgent*⁷ című, a kódokkal, kódfeltöréssel, a kriptográfia történetével foglalkozó, angol nyelvű könyvét, amely további, a korábbiaknál jóval nehezebben feltörhető titkosírások kifejlesztésére inspirált. Katonai szolgálatom ideje alatt citromlével írt, a levelek semleges szövege alá rejtett, csak felmelegítve olvasható, titkosírással üzeneteket váltottam budapesti barátnőimmel. Egy Szegeden élő, latin szakos egyetemista ismerősöm megajándékozott Giambattista Della Porta (1535?–1615) 1563-ban írt *De Furtivis Literarum Notis* (Az irodalom titkos tudománya) című, a kriptográfiáról elsőként írt tanulmánya néhány, általa lefordított oldalával és tartalmi kivonatával. A teljes, angolra lefordított szöveghez – az olasz szerző *De humana physiognomonia libri IIII* című, a fiziognómiával foglalkozó, 1586-ban írt könyvének fordításával együtt – csak néhány évvel ezelőtt, internetes kutatásaim során jutottam hozzá. Della Porta kriptográfia-története fordította figyelmemet az alkímisták rejtjelező tudo-

6 Szántó György: *Az Alapiak kincse*. Móra Kiadó, 1953

7 Fletcher Pratt: *Secret and Urgent (Titkos és sürgős)*. Telegraph Books, 1942

Guillaume Béliabaste (Guilhèm Belibasta) az utolsó cathar *perfectus* titkosírással írt üzenete tanítványának, Pierre Maury-nak. 1978-ban, Montailou-ban talált pergamen, a szöveg valószínűleg az 1310-es évek végén íródott.



mányára, illetve magára az alkímiára. Mindmáig tartó kriptográfiai kutatásaimat számos további könyv segítette. 1969-ben, egyetemi irodalmi alkotóköriünk egyik filosz vezetője adta kölcsön David Kahn *The Codebreakers*⁸ című alapművét, amelyről minden oldalt lefényképezve csináltam magamnak másolatot. 1978 nyarán, nem sokkal emigrációm első állomására, Párizsba érkezésem után egy francia művészbarátom, Titus ajándékozott meg Gustave Bertrand *Enigma ou la plus grand énigme de la guerre 1939-1945*⁹ című könyvével, amelyből megtudtam, hogy Marian Rejewski, Henryk Zygalski és Jerzy Różycki lengyel matematikusoknak miképpen sikerült a második világháború idején feltörniük a németek *Enigma* nevű kódoló gépével titkosított, hadászati fontosságú üzeneteit. Az 1990-es évek közepén kezdtem el kutatni a világ első térvezérlésű elektronikus hangszere, a *theremin* és feltalálója, Lev Szergejevics Tyermen (Leon Theremin) orosz tudós és kém történetét.¹⁰ Kutatásaim során nemcsak a feltaláló által kifejlesztett, máig használatos lehallgatóberendezésekkel ismerkedtem meg, hanem a különleges, a *cathar*¹¹ eretnekek titkosírását a bináris rendszerrel kombináló kódolással is, amellyel Theremin professzor a New Yorkból Moszkvába küldött kémjelentéseit titkosította. Az Alapiak kincsének titkos térképétől elindulva, több mint fél évszázad alatt így jutottam el a legújabb titkosítási eljárások kutatásáig.

A Párizsban felvett Spions dalok angol nyelvű szövegei az általam kifejlesztett *albigor* nevű titkosítási eljárás segítségével kódolt, kollaborátorainknak szóló üzenetek.

8 The Codebreakers: The Story of Secret Writing (A kódfeltörők: A titkosírás története). New York, Macmillan, 1967

9 Gustave Bertrand: *Enigma ou la plus grand énigme de la guerre 1939-1945* (Enigma: Az 1939-1945-ös háború legnagyobb rejtélye). Paris, Librairie Plon, 1973

10 <http://thereminiad.webs.com/>

11 A 12-13. században a dél-franciaországi Languedoc környékén élő catharok (más néven albigensek – albigeois) nem egyetlen, mindenható Istenben hittek, hanem két egyenlő, azonos státusú teremtményt tisztásként. Hitrendszerükben Rex Mundi (A Világ Királya), a testiség, káosz, nyers erő megtestesítője teremtette a gonosznak tekintett anyagi világot, míg az általuk imádott másik Isten a tiszta szellem, a szeretet, rend és béke megteremtője. A gazdagságban és pompában tobzódó katolikus egyházat az anyagi világ gonosz Istene helytartóságának tartották. Nem építettek templomokat, istentiszteleteiket a szabad ég alatt tartották. Hittek a reinkarnációban és az egyszerű, önmegtartóztató életvezetés megtisztító erejében. Nevük valószínűleg a görög „katharoi” szóból származik, amely „tisztákat” jelent. A 13. század elején az egyház III. Innocent pápa parancsára keresztes hadjáratot szervezett ellenük. Az évtizedekig tartó hadműveletek során a catharok valamennyi központját elfoglalták, a harcokban és az azokat követő, tömeges kivégzésekben több mint egy millió cathar vesztette életét. Az életben maradt cathar bölcsek (perfecti) és tanítványaik (credentes) még hosszú ideig a Pireneusok hegyeiben bujkáltak, közösségeik az arab matematikusok által évszázadokkal korábban kidolgozott titkosírással kommunikáltak egymással. Theremin professzor cathar hitet követő francia ősei (thereminé – fürdőszolga, megtisztító) a vallásüldözések elől menekültek Oroszországba, a 16. században. A tudós valószínűleg ősei fennmaradt iratai között talált rá a catharok titkosírására vonatkozó dokumentumokra.

Nádasdy János¹

„A jó üzlet a legnagyobb művészet”

Művészetről, művészekről egy kiállítás² nyomán

■ Kedves Hajdu úr, kérdésével – hogy lenne-e kedvem a hamburgi *POP LIFE* című kiállítás nyomán, „személyes reflex gyanánt” egyfajta „esszében” elmondani véleményem a „jelenkori művészet szociológiai helyzetéről” – igazán megtisztel. Az angyalát, gondoltam magamban, micsoda ajánlat, micsoda lehetőség. A feladatra kevésbé vagyok felkészülve, és nemcsak azért, mert a magyar nyelvből 1956-ban sok minden otthon maradt – például a szakkifejezéseket csak németül ismerem –, hanem azért is, mert a téma összetettségében talán a legkomplikáltabb, amit el lehet képzelni. Amikor elküldtem önnek a katalógust a Hamburger Kunsthalle által rendezett *POP LIFE* című kiállításról, volt benne egy olyan titkos szándék is, hogy valaki a Balkon szerkesztőségéből majd lecsap rá és a katalógussal a hóna alatt elrohan, hogy megírja a jelenkori művészet szociológiáját. Tudniillik engem is nagyon érdekel. Ön viszont kedvesen fejezi ki magát, amikor azt mondja, hogy „véleményemre kíváncsi lenne”. Érdeklődésével a hiúságomnál fogva csípett el.

A jelenkori művészet helyzetét lemérni nehéz, és pontosabb tanulmányozáshoz igényes vizsgálati módszer nem áll rendelkezésemre. Társadalmi vetületében tárgyalni különben sem egyszerű, és ha itt most megpróbálok a kérése alól nem kibújni, és egész más megoldást, formát találni, megértését kérem.

Kezdem azzal, hogy nagyobb nemzetközi kiállítások, mint például a kasseli documenta vagy a Velencei Biennále – vagy éppen a mostani hamburgi *POP LIFE* kiállítás –, melyeken a fél világból összeszedett művészek munkái között mindig akad valami érdekesség, kirakatszerűek és nemigen képezhetik egy objektív tanulmány alapját. Az érdekes problémák a műtermekben bukkannak fel.

A művésznek mint vállalkozónak a helyzetét a mindennapok nehézségeiben, ahol gyakran a pusztá létfenntartás is problémát jelenthet, a nagy nemzetközi kiállítások rendszerint nem segítik elő (Németországban például – ha nem nyereséggel dolgozik – elvonhatják tőle az adókedvezményt!). A rendelkezésre álló kultúra-költségvetést reprezentatívabb rendezvények viszik el. Annyit itt komolyabb előtanulmányok nélkül is merek állítani, hogy ma a művészek helyzete véleményem szerint elég szarul áll. Ön biztos nem ezzel a szakkifejezéssel számolt, de szerintem ide most ez illik a legjobban.

A jelenkori művészetből, akár itt vagy ott, meglátásom szerint hiányzik a szubverzív szellem és az innovációs erő, amire épp manapság nagy szükség lenne. Hogy ez mivel magyarázható, csak sejteni lehet. A művészet többnyire saját maga tükörképe és állandóan ismétli magát. (Van egy csomó dolog, amit már igazán nem kellene még egyszer megcsinálni...) Nem mint antipódus vagy mint a kor sívár utilitarizmusának alternatívája próbálja helyét meghatározni, ami a művészetnek különben jellemzője, hanem a legtöbb esetben jól beilleszkedve, beren-

1 Nádasdy János (1939, Szigetszentmiklós): Művészeti tanulmányait Budapesten, a Képző- és Iparművészeti Gimnáziumban kezdte. Az országot 1956-ban hagyta el. Tanulmányait Dél-Amerikában folytatta és 1970-ben Németországban fejezte be, azóta önálló művészként dolgozik. Több évtizeden át egy hannoveri gimnáziumban tanított. Magyarországon utoljára 2009-ben a Pécsi Galériában állított ki, amiről 2009/5 számában lapunk is beszámolt. (Senkiföldje – Nádasdy Jánossal beszélget kiállításáról Szarvas Andrea)

2 *POP LIFE*. Warhol, Haring, Koons, Hirst... Hamburger Kunsthalle, Hamburg, Németország, 2010. február 12 – május 9.

dezkedve helyezkedik. Nem kockáztat, senkit nem bánt, senkit nem zavar. Kivétel, hála Istennek, azért mindig van. De épp az intézményesített kultúrszervezetek miatt a részben az államra vagy privát szponzor támogatására szorult média megnézi, mit kínálhat olvasóinak. Így a fent említett kivételeknek rendszerint kevés hely jut. Akiről nem írnak, az pedig nincs! Ahhoz sem szükséges sok vizsgálódás, hogy a helyzetben jártas ember meg tudja állapítani: a kortárs képzőművészet látszólag nem tud szabadulni a hagyományoktól, a 20. századi modern művészeti mozgalmak izgalmas és heroikus múltjától. Ezt nagyon jól meg lehet érteni és bizonyos fokig helyet is kell adni neki, ha nem minden csak ebben merülne ki. Márpedig az eredetiség, az autentikusság, az újító erő az alkotómunka meghatározó mértéke. Nem szemrehányásképp mondom e nagy szavakat, hogy jönnek én ehhez? Mint képzőművész jómagam is hasonló cipőben járok. A konfliktusokat naponta a bőrömnön érezhetem.

Manapság gyakran hallok beszélni általános bizonytalanságról, átmeneti korszakról, amit a művészetben posztmodernnek vagy manierizmusnak, a rosszindulatúak pedig modernistának neveznek. A művészettörténetben köztudottan ilyen gyakran előfordult, és nincs kizárva, hogy ma épp ez benne az időszak. És akkor máris helyben lennénk? A bizonytalanságok jól kivehetőek a művészettörténetesek írásaiból is, akik a közben kialakult új helyzetet gyakran nem a

jelenségek egymásra utaltságában vizsgálják, mert ez már egyeseknek túl bonyolult, ehelyett a jelenkor képzőművészetének komplikált összefüggéseit ékes virágnnyelven olykor kusza „izmusokra” redukálják és nagyon komolyan veszik magukat. Itt most nem szeretnék, helyesebben nem is tudnék „globalizációról”, „kialakulóban lévő új világképről” meg „vad későkapitalizmusról”, „értékrendszerek hiányáról” vagy „gazdasági krízisről” beszélni, habár ezek fontos függvényei az említett bizonytalanságoknak és komplikált összefüggéseknek. De egy – az ön által említett – jelenkori művészetről szóló vizsgálódásban csupán általánosságok maradnának, ha nem átfogón, a rendszerek dialektikájában (ezt a szót nagyon szerettem volna elkerülni), egymásra utaltságukban elemzik azokat. Erre vállalkozni részemről felelőtlenség lenne. Egy viszont igaz: ha gazdasági krízisről van szó (márpedig ma arról van szó), akkor ezt egész biztosan elsősorban a művészek, általában a kultúra hordozói sínylek meg. És ez még sokáig így is marad, akármelyik párt is kerül a kormány élére.

Rátérve a hamburgi Kunsthalle *POP LIFE. Warhol, Haring, Koons, Hirst...* című kiállítására (ez a teljes cím), megpróbálom – „személyes reflex gyanánt” – máshogy megközelíteni a problémát. Ön a katalógus láttán „hasznos keresztmetszetről” beszélt, és jól sejthető, hogy ez mire utal. Lovat adott alám. Mindenesetre a kiállítás témájában és tartalmában a jelenkori művészet szociológiai helyzetével kapcsolatos (ezek az ön szavai, még leírni sem könnyű), és sok értelemben nagyon példászerű, roppant izgalmas és érzésem szerint is a dologba vág.

Kezdeném azzal, hogy a *POP LIFE* kiállítás – már a fent említett szempontokból is – nagyon tanulságos és nekem tetszett. Vezérfonala (*A jó üzlet a legjobb művészet*) idézet a reklámszakemberből pop art apostollá lett ANDY WARHOLTól, mely a kiállítás credójaként, szembetűnően mindjárt a katalógus fedelén jelenik meg, nehogy valaki elnézze. Az idézetet ismertem, de egy olyan jó művésznél, mint Warhol, ilyen kijelentést feleslegesnek tartottam és soha nem vettem komolyan. Szemérmetlen, provokatív nyíltsága most mégis megkapott. Kollégákkal beszélgetve ezt persze már mindenki réges-rég tudta... Úgy látszik, csak én csodálkozom rá még ma is. Bennem a romantika rommaradványaival együtt más elképzelések voltak és vannak a művészetről, de erről majd később, mert ahogy ilyenkor mondani szokás, ez elég bonyolult. (Majd meglátom végül, hogy fogok kibújni



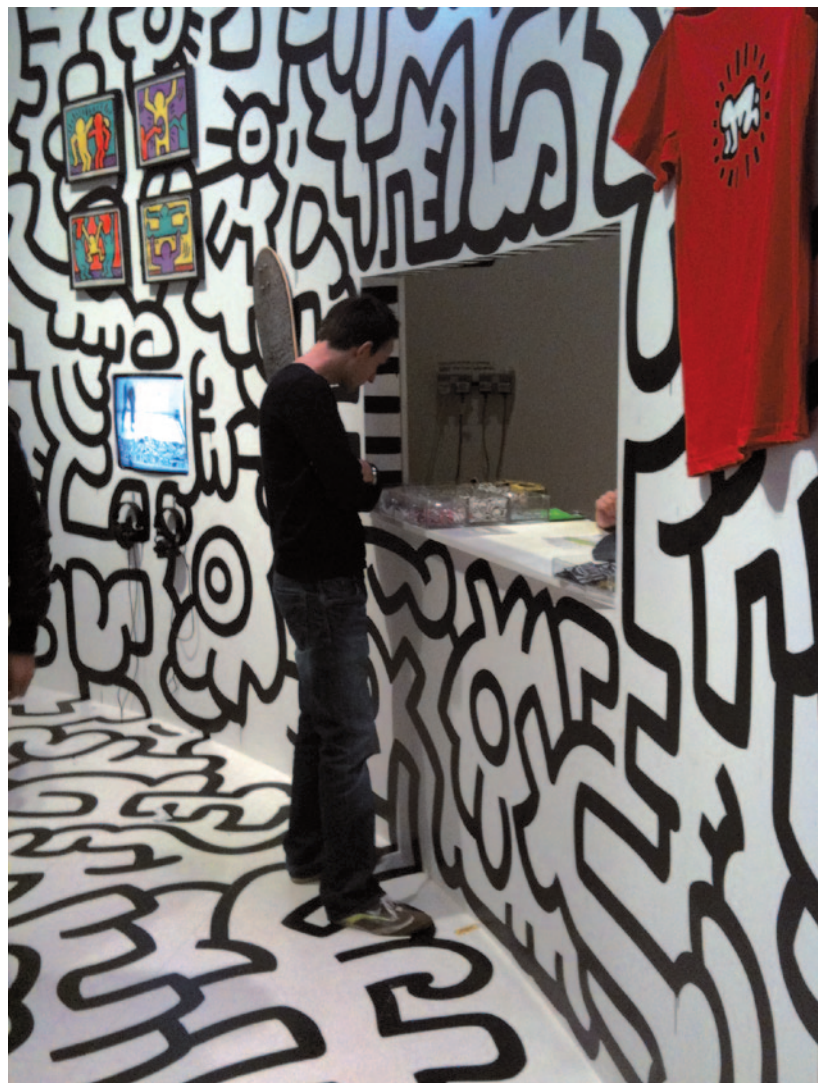
DAMIAN HIRST
False Idol, 2008, részlet
© <http://www.flickr.com/photos/eatmorechips/4024070832/sizes/o/>

alóla.) Először a kiállításról szólok, mert az sok szempontból magáért beszél. Lehet, hogy aztán már nem is lesz szükség sem kommentálni, sem hozzáfűzni ahhoz.

Ez a kiállítás inkább egy vásárra emlékeztet, ahol a résztvevők, a művészek áruikat, de legfőképpen saját magukat kínálják. A sajtó találon business artról beszélt. A nagy előd, Andy Warhol mellett ott található többek között Keith Haring, Damien Hirst, Andrea Fraser, Jeff Koons, Maurizio Cattelan és Takashi Murakami. A pop art élcsapata közül az ötvenes, hatvanas évekből például Hamilton, Hockney, J. Johns, A. Jones, Lichtenstein, Rauschenberg vagy éppen az általam nagyon kedvelt Kienholz ezen a kiállításon még csak meg sem említődnek, ami nagy kár. Habár a „businessst” ők sem vetették meg, náluk sok minden más is felbukkant és jó lett volna ezt összevetésekben megfigyelni.

A látogató mindjárt a bejáratnál DAMIEN HIRST munkájával szembesül, amely egy kisborjú formaldehidben konzerválva. Aranyozottak az állat patái, aranyozott az acélszerkezet, amely az óriási, akváriumszerű edényt tartja, amelyben a preparált kisborjú áll; mindez egy drága carrai márványból készült talapzaton. Hirst különben már nem galériát vagy múzeumot választ munkái kiállítására, hanem egyenesen neves árverezőházakba megy. Legutoljára 2008-ban a londoni Sotheby's-nél rendezett aukción – ahol önmagát leplezve ő maga is licitált, és ahol többek között a konzervált kisborjú is elkel – 90 millió euró jött össze. Ennyit élő művész árverésen még nem kapott. „Az a helyzet, melyben majdnem egyidejűleg azzal, hogy a tözsdék világszerte bukácsoltak és a New York-i Lehman-Brothers Bank csődöt mondott, a Hirst-árverés akciója mintegy történelmi útjelzőként jelenik meg”, írta róla egy német lap. Az árverési akció és más munkái a kiállításon videón láthatók, s mindez nagyon tanulságos, mert nevetségessé teszi a teljes hagyományos művészeti és kiállítási gyakorlatot.

KEITH HARINGTŐL ilyen értelemben nem műveket állítottak ki, hanem üzlethelyiségként használják a hamburgi műcsarnokot. Pop Shopot nyitottak, és munkáit mint a tömegkultúra árucikkeit árusítják: Haring-motívumokkal nyomtatott, fura, bővli csecse-beccsét, kitűzőket, karórákat, ingeket, gatyákat, posztereket. Haring kétségkívül érdekes művészegyéniség volt. Köztudott, hogy New Yorkban a letartóztatási legendáit ő maga rendezte meg, amikor éjjel a metróban az előkészített falaknál a rendőrség és a riporterek épp akkor jelentek meg, amikor a tiltott graffitiket kezdte festeni. A fotók, amelyek bilincsbe verve mutatják, bejárták a világot. A botrányok végül őt igazolták, és igazolják többek között azt is, hogy ma már rég nem elegendő, ha egy művész prominens kiállítóhelyen, objektíven érdekes alkotásokkal mutatkozik be



KEITH HARING – Pop Shop, részlet
© <http://www.flickr.com/photos/achimh/4028201729/sizes/o/>

és jó publikációt kap, az igazi sikert csak a szenzációs és botrányos nyilvánosság hozza. Az így megszerzett hírnév aztán garantálja azt a reputációt, ami minden kaput kinyit és meghozza az anyagi biztonságot is, amely nélkül az a marha nagy művészi szabadság létezni sem tud. Az Andy Warhol-utódok az üzleti világban bevált PR-reklámmechanizmusokat ügyesen alkalmazzák, azt eltúlozva még tesznek is rá egy lapáttal, és az egészet ad abszurdum viszik. Ez aztán a művészet objektív felmérhetőségében ma egy teljesen más szemléletet és mértékrendszert teremt. És azzal együtt, hogy a popsztárok egy mélyen nyereszkes üzleti szellem részeivé válnak, amivel teljes kiszolgáltatottságba sodorják magukat, s ez egyáltalán nem zavarja őket, a művészi gyakorlatban szokatlan szempontokra terelik a figyelmet. Hogy a Pop Life kiállítás protagonistái esetében mennyire ironikusan vagy kritikusan kétértelmű az alkotói furfang, nem tudom megállapítani. Habár Damien Hirst konzervált borjújának például olyan címet ad, hogy *Fals Idol* (2008) – ami elgondolkodtató, hogy egyetlen aukción szemrebbetés nélkül mégis milliókat vág zsebre. Ezen a kiállításon az üzletelés és művészet ilyen excesszív ötvöze új lehet, minden más már nem annyira.

JEFF KOONS, a wall street-i brókerből lett popsztár feltűnően sok helyet kapott a kiállításon és a katalógusban is. Habár tesztoszteron motiválta munkáin igazi művészi igényt objektív értelemben csak nehezen lehet felmérni, elég híres ahhoz, hogy foglalkozni kényszerüljön vele az ember. Koons, akinek felfogása szerint „milliókat zsebre vágni a legmagasabb fokú művészeti teljesítményt” jelenti, egy látványos, jó bulinak is beillő akcióban 1991-ben házasságot kötött a legendás prostituálttal, „La Cicciolinával”, a magyar származású Staller Ilonával. A *Made in Heaven* című fotósorozatában Koons hirtelenszőke menyasszonyával a legráfalább pornográf pózokban kéjelegve mutogatja magát. A nagyméretű fotókat Hamburgban kiskorúaktól elzárva mutatták, s a kabinok előtt álló őrnök igen-



JEFF KOONS
Bourgeois Bust – Jeff and Ilona, 1991, részlet
© <http://www.flickr.com/photos/realityscans/4529357698/sizes/o/in/set-72157619834252102/>

csak sok dolga akadt, mert minden gyerek elsőnek oda akart bemenni. A *Made in Heaven* végül tényleg meghozta Koons-nak az elvárt nemzetközi áttörést és bebizonyította: aki ma hírnévre akar szert tenni, prostituálnia kell magát. (Nem ide tartozik, de a Koons fotók kemény pornográf mivoltát illetően érdekes elgondolni, hogy ha például a Balkon kortárs művészeti folyóirat Budapesten le merné ezeket a címlapon hozni – persze hivatalosan és kimondottan művészi munkákról lévén szó –, az igényes művészeti folyóirat e számának összes példányát pillanatok alatt el lehetne adni a Fradi-pálya előtt.)

Feltűnő, hogy a prostitúció az ún. hard core pornográfiával együtt a kiállításon gyakori téma. Így például COSEY FANNI TUTTI esetében is, „aki a köznép kultúrájával a tradicionális avantgárd szféráját kérdőjelezi meg akkor, amikor új tereket nyit, ahol a művészet is tevékenykedni tud”, így a katalógus. C. Fanni Tutti *Model Agency* címen egy örömlány-közvetítő irodát nyit Londonban, ahol többek között saját magát is kínálja. A meztelen női test több művésznő, például

DANIEL RICHTER
Homage to Martin Kippenberger, 2004
© <http://www.flickr.com/photos/realityscans/4529357432/sizes/o/>



MARINA ABRAMOVIĆ munkáiban is felbukkan. C. Fanni Tutti esetében, meghaladva a body art performanszok gyorsan elszálló hatását, a megcsédtető nemi vágy káprázatos képeivel csábítja a nézőt, és jól keres vele. A művésznő neve, ami Mozart *Così fan tutte* című operájával asszociálható, persze véletlen szándékosság: „Mindenki így csinálja”.

A kiállításon ugyancsak a prostitúció témájával foglalkozik ANDREA FRASER különösen meghatározó performansa (*Untitled*, 2003), melyben ismeretlen összegért lefekszik műgyűjtőjével. A jelenet, amelyet a művészetbarát voyeur elejétől végéig videón élvezhet, kb. fél óráig tart. Ez a kiállítás egyik leglátogatottabb terme és ide már a gyerekek is bemehetnek. Fraser ezzel a munkájával – mondják a bírálók – kissé túllőtt a célon, mert „...mint minden sikeres gyákorlat, mely a valóságban játszódik, Fraser performansa is megkockáztatja azt, hogy összetévesztik a valósággal és nem kritikusnak, hanem helyénvalónak tekintik...”

A társadalomban a hagyományos felfogás a művészetet valami istenadta, túlvilági csodabogárnak tekinti, mintha nem is embertől származna, ezzel szívesen mitologizálva a dolgot. A dadaisták óta ismeretes azonban a „művészet azonos az élettel” elmélet – ahogy ez például a dadaista KURT SCHWITTERS (1887–1948) esetében mint „Identität zwischen Kunst und Leben”, konkrétan jelentkezik –, ami ennek homlokegyenest az ellenkezője. Jó ez többek között arra is, hogy a művészetben az egyfajta elit intellektuális vízfejűség okozta társadalmi elszigeteltséget ellensúlyozza, de persze nem ez a lényege. A dadaista megfogalmazás – amúgy a mai művészetben sok minden dada – ma érvényesebb, mint valaha, és a kortárs művészet formakánonja közé tartozik már régen. A nyolcvanas években mint „erweiterter Kunstbegriff” felbukkan JOSEPH BEUYSNál is (magyarul: a művészet tágított vagy tág értelemben vett fogalma), ami lényegében a művészet társadalomra való hatására és a művészek társadalmi szerepére utal. A prostitúció alatt a köznyelvben általában az áruvá vált szeretkezést értik, de egy angol, ún. családi lexikonban például ez áll: „prostituálni azt jelenti, amikor valaki önmagát rosszindulatú, megalázó, erkölcstelen és szégyentelen célokra bocsátja rendelkezésre”. Ez azért helyesebb, mert nemcsak az örömlányok mesterségére utal, hanem a társadalmi élet minden formájára érvényes, például a politikusokra, de minden kétségen felül a művészekre is. Andrea Fraser performansa semmi esetre sem lőtt túl a célon! Műve szerintem telitalálat.

De mi ebben a művészet? Mert ha állandóan arról beszélünk, de nem tudjuk, hogy mi az, akkor miről beszélünk? A kérdést mindig felteszi valaki és jogos is, ugyanakkor teljesen felesleges, mert úgysem lehet megválaszolni. Ami-

kor tanítottam, a kérdéssel naponta szembe-sültem. Hiába csűrtem-csavartam és magyarázgattam, hogy már vallási eredeténél fogva is nehéz és többnyire csak hívő emberek értik meg, és nagyon benső, intim érzésekről van szó. Hiába magyaráztam, hogyan lehet a világról alkotott képet anyagba áttenni, a kapcsolatok, magyarázatokat megkeresve az embernek önmagát kifejezni, álláspontot foglalva, zászlót bontva, kihasználva az anyagban és az eszközökben rejlő kifejező erőket. Beszéltem az ember kontemplatív élménycapacitásáról, a látásról, mint az egyik legfontosabb érzékszervünkről, az információszerezés eszközéről (próbálok olyan szavakat elkerülni, mint esztétika, mert ennek akkor sosem lesz vége). Beszéltem formáról, szerkezetről, tartalomról, korokkal járó szükségszerű változásról, a képzelet csodálatos erejéről, álomról, lélekről, érzelmiségről, érzelmekről, vágyakról, amit kimondani nem, de képpé varázsolni lehet. Semmi nem jött be, és minden alkalommal kezdettem előlről. Valami vigasz azért mindig maradt. És tényleg, ennek a világnak az átláthatatlan, félelmetes szervezettségében, merész átgondoltságában, tudományos felvilágosultságában, emberi tudásvágyában és undok gonoszságában létezik valami olyan, ami nem engedi magát nyakon csípni, megfejteni, magát levetkőztetni, mégis mindennapi életünk és kultúránk meghatározója: a művészet titokzatossága és dilemmája, egyben rejtett ereje.

Ezt mindig nagyon nehéz lesz megértetni. Ez itt most kedves, romantikus hangulatú befejezés is lehetne, ha nem akarnék még szólni MAURIZIO CATTELANRÓL. Nemcsak azért, mert ő némiképp eltér a popsztár-szisztémától, hanem legfőképpen szokatlan művei miatt, amelyek nagy hatással voltak rám. Cattelan munkái, amikor döglött lovakat akaszt a falra, a brutalitás, a poézis és a giccs ritkán látott keverékét adják. A hamburgi kiállításon egy, a földön elterült, felfúvódott ló hasába táblát szúrt, amelyen nagy, ákombákom betűkkel ez áll: INRI. A nemesen elegáns, kőmozaikos múzeumteremben, ahol a ló fekszik, a hatás nem marad el. A múzeum itt például nem csak bemutatóhely, hanem egyúttal – mint közeg – annak műnek a része, amely csak a múza szentélyében tudja igazán kifejezni irtóztatos hatását. (Az utcán a lovat legfeljebb elszállítatnák a sintérrel és annyi.) A Damoklész kardjaként felettünk lebegő kérdés, hogy Cattelan munkája vajon művészet-e vagy sem, engem itt abszolút nem érdekel. A terem egyik sarkában erről vitatkozókhöz nem mentem oda. Olyan munkák esetében, amelyek engem ennyire magukkal tudnak ragadni, a művészet-kérdés számomra teljesen felesleges. (Egy katolikus civilszervezet az INRI láttán felháborodását fejezte ki és feljelentést tett. A katoli-

kus egyház az akciót lefújta. A klérusnak a szűnni nem akaró pedofil botrányai miatt további nyilvánosságra nem volt szüksége.)

A látogatók csak kerülgetik a földön elterült lovat, kétkedő mosollyal egymás pillantását lesve: a másik vajon mit szól ehhez? A meghatódottságtól, a tanácstalanságtól, talán a félelemtől is feltűnően halkszavúak a látogatók, miközben a szomszédos teremből TAKASHI MURAKAMI DVD-je harsog egy másfélszer három méteres lapos képernyőről: egy dal, amit egy kék hajú, erotikus, fehér bőrű tündér Tokió utcáin andalogva piciny rózsaszín ruháskában, emeletes sarkú cipőben, varázspálcával a kezében énekel, s amikor varázspálcájával megérinti a megdöbbenő járókelőket, a varázspálcá csillagot szór. A song egy strófa, három mondatból és egy-két taktusból áll, amit a Barbie-baba popcsillag végtelen szalagon órákon át ismétel. Cattelan és Murakami ilyen ellentétes művészi pozícióinak provokáló hatása részben tanácstalanságot, kíváncsiságot vált ki a szemlélőben, de agressziót is. Ez a kíváncsisággal keveredő agresszió végigkíséri az embert az egész kiállításon, ahol lépten-nyomon irritáló ellentmondásokkal kell szembe-sülnie. Murakami munkáira jellemző például az, hogy a legtriviálisabb tárgyakat, legprózaibb jeleneteket vagy a legszédületesebb marhaságokat (erre más szak-kifejezés nincs) utolérhetetlen kézmíves odaadással, az utolsó részletekig hibátlan precizitással, tudással, szeretettel és szépséggel alkotja meg. Ilyen munkája például egy fiatal, filigrán lány életnagyságú, félmeztelen figurája, akinek aránytalanul óriási csöcséből nagy sugárban loccsan ki a tej a látogatók felé. Munkáinak művészi elvét a felfokozott vicc, az abszurditás, a közönségesség, az igénytelenség, a semmitmondás adja. Ez nem véletlen, és hasonló figyelhető meg más művészek munkáiban is, mint például a már említett Jeff Koons esetében, aki egy életnagyságú, hófehér márványból, klasszikus római stílusban készült, idealizált mellszobron hollywoodi pózban csókolózik La Cicciolinával. Muránói üvegbe formált plasztikájában Jeff és Ilona szeretkeznek, az átlátszó üveg tükre, ragyogása varázslatos fénybe vonja őket, és nagyon szépek, miközben az összefonódó végtagok szabadfogású birkózásra emlékeztetnek.

Akárhonnán is nézzük és akármilyen kellemetlen is egyeseknek, ezen a kiállításon a vicces felületesség és a sikerstratégiák szenzációi valójában a művészek közötti ádáz versengést és kemény üzleti tusakodást leplezik, ami nem nagyon különbözik egy tőzsdepiactól. Hogy ezen a kiállításon a művészek mennyire veszik mind-ezt komolyan, mennyire mennek a kihívás elébe, mennyire tudatos vagy mennyire automatikus ez, valószínűleg nehéz lenne kibogozni és – mint oly gyakran – most is rejtély marad.

Hannover, 2010

MAURIZIO CATTELAN
Cím nélkül, 2009

© <http://www.flickr.com/photos/vestigiumleones/4414824154/sizes/o/>



Albert Ádám–Keresztszeghy Fruzsina

„A művészek adják az én munkámat, és nem fordítva”

Beszélgetés Berlinben Christian Ehrenttrauttal, a producentengalériáról¹

✚ **Albert Ádám–Keresztszeghy Fruzsina:** Téged sokan a LIGA nevű producentengaléria vezetőjeként ismernek. Mióta foglalkozol képzőművészettel?

✚ **Christian Ehrenttraut:** Művészettörténetet és publicisztikát tanultam Berlinben. A tanulmányaim alatt az Eigen+Art Galériánál dolgoztam 1999 és 2002 között. Ezt követően New Yorkba mentem, majd a LIGA Galéria működtetésével foglalkoztam. Ez a rövid verzió.

✚ **A lipcsei és berlini székhelyű Eigen+Art Galéria ma a kortárs német képzőművészet egyik meghatározó intézménye. Mi volt a feladatod?**

✚ Az Eigen+Art-nál három évet töltöttem. Kezdetben ez csupán az egyetemi gyakorlatom két hónapját jelentette, de testhezálló feladatnak éreztem, a galéria jól működött, és maradhattam is. Akkoriban az Eigen+Art még nagyon kicsi volt. Mindössze öten dolgoztunk, Elke Hannemann Lipcsében, Judy (Gerd Harry Lybke), Kerstin Wahala, Ulrike Gast és én Berlinben. Időközben közel 20 főre emelkedett a létszám. Természetesen nagyon világosan tisztázva voltak a feladatok. Én a közönségkapcsolatokért voltam felelős, a vásárlások tartoztak hozzám és a látogatókat fogadtam. De képeket is csomagoltam vagy akasztottam, szóval tényleg mindenfélét csináltam.

✚ **A LIGA Galériának, amely 2002 és 2004 között működött,² te voltál a galeristája. Ez egy ún. „produzentengaléria” volt. Hogyan alakult meg?**

¹ 2009. november 25., Berlin
² <http://www.liga-galerie.de/>

Christian Ehrenttraut portréja

A Galerie Christina Ehrenttraut jóvoltából; © fotó: Ulrike Gast



✚ Egy kicsit korábbról kell kezdenem. 2000-ben Lipcsében volt egy – művészek által szervezett – csoportos kiállítás egy kicsi, Steibs Hof nevű helyen, ahol öt ember művei voltak kiállítva (MARTIN KOBE, TILO BAUMGÄRTEL, CHRISTOPH RUCKHÄBERLE, DAVID SCHNELL és MATTHIAS WEISCHER). Ennek az önszerveződő csoportos bemutatkozásnak lett a címe LIGA. Mivel a kiállítás nagyon jól sikerült, sok képet vásároltak, felmerült, hogy egy galériává nőhetné ki magát. Tehát ennek a kiállításprojektnek a kapcsán született meg az ötlet, valamint az is hogy, ezt nem Lipcsében, hanem Berlinben kéne létrehozni.

✚ **Miért éppen Berlinben?**

✚ Berlinben a művészvilág, a művészeti piac erőteljesebb, izgalmasabb és szélesebb körű volt Lipcséhez képest. Mindenki, akinek a művészet-hez valamilyen formában köze volt, legyen az kurátor, múzeumi szakember, gyűjtő vagy sajtószakember, kritikus, az előbb-utóbb Berlinbe jött. Berlin érdekes volt, imponálónak attraktív, és a fal leomlását követően nagyon olcsó. Berlin valóban nemzetközi centrummá vált, s mágnesként vonzotta a művészeket. Paradicsomi állapot volt. Az egyesítést követően nagyon tág tér és lehetőség nyílt kísérletezésre, és mindez relatíve rövid idő alatt következett be. Mondhatjuk, hogy mi valóban növmot tudtunk szolgáltatni. Minden második ház üresen állt, érezni lehetett a kultúra „szagát”, ritka jó lehetőség nyílt műalkotások létrehozására. Jöttek a kurátorok, Berlin nemzetközi visszhangot kapott és keltett. Már a 90-es évek elején rengeteg galéria tette át a székhelyét Németország egész területéről Berlinbe. És elképesztően sok művész költözött ide a jó munkalehetőség reményében. Berlin konkurencia nélkül maradt a nagy nemzetközi metropoliszok porondján. Vegyük például a műterem bérleti díjakat: mit jelentett ez New Yorkban és mit itt Berlinben. Emiatt sok amerikai művész is ide költözött. Minden más német nagyváros művészeti szempontból már „telítettnak” (kiépített galériás rendszerrel rendelkezőnek stb.) számított. Az ex-nyugatnémet nagyvárosok, München, Köln, Düsseldorf „lelegett terület” voltak. És ekkor jött Berlin, mint az új főváros, amely a maga történelmi háttérével nagyon érdekessé vált és pillanatok alatt nemzetközi nagyvárossá nőtte ki magát.

✚ **Térjünk vissza a LIGA Galériához!**

✚ A művészek tehát egy olyan helyet akartak találni, amely könnyen elérhető és a korábbi epicentrum közelében található. Ez egy relatíve kis terület volt, gyalogszerrel is könnyen bejárható: Auguststrasse, Linienstrasse, Zimmerstrasse. A LIGA-művészek végül a Tieckstrassen találtak helyet. Kerestek valakit, aki a galériamunkát elvégzi: ez kezdetben Tina Schulz volt, aki maga is művész. Az azonban egy nehéz helyzet, ha valaki, aki maga is művész, más művé-

szekeket akar másoknak megmutatni. Ehhez a kettős „játékhoz” Tinának egy idő után már nem volt kedve. Én pont akkor érkeztem haza New Yorkból, megkérdeztek, hogy lenne-e kedvem elvállalni a galéria vezetését. Mint ahogy már mondtam, a LIGA egy művészcsoporthoz volt, amely kezdetben öt embert jelentett, és amihez később még mások is csatlakoztak, végül tizenegy ember tartozott a galériához. Művészek művészekkel szemben mindig is kritikusabbak, és mivel ez egy pénzügyi kapcsolat is volt, így hosszú időn keresztül folyt a vita arról, hogy ki az, aki még esetleg a galériához kerülhet. Végül Peter Busch, Jörg Lozek, Tom Fabritius, Oliver Kossack, Bea Meyer és Julia Schmidt csatlakozhatott egy közös döntés eredményeképpen.

⊕ *Hogyan működik egy ilyen művészközpontú, közösségi galéria?*

⊗ Tehát a csatlakozó művészek névsora a csoport döntése révén jött létre. Különböző pedig világos volt a munkamegosztás, hogy ki a művész, ki a „jobler”..., és én voltam a „producer”. Pont az adminisztratív munkára, ami egy klasszikus galéria-tevékenység, kerestek valakit. De azért ez közös munka volt, és mindig diskurzus folyt egy csomó dologról. A művészeknek is megvolt az elképzelésük, hogy mi a céljuk a kiállításokkal, de nekem mint galeristának vagy kurátornak ugyanúgy megvoltak az elképzeléseim ezzel kapcsolatban. Tudnom kellett, hogy minek van értelme, én mondtam meg, melyik

prezentáció következik, én állítottam össze és határoztam meg a kiállítások sorrendjét, ritmusát. A művészek csinálják a műveket, a galerista pedig működteti a galériát. Az egész egy megfordított dolog: a művészek adják az én munkámat és nem fordítva, tehát nem én, mint galerista keresem meg a művészeket, mint egy hagyományos galériánál. Ez nagy különbség, hiszen így az utolsó szó többnyire a művészeké.

⊕ *A producentengaléria mennyire német jelenség?*

⊗ Nem tudom pontosan, de a modell egyszerű és zseniális. Általános gyakorlat, hogy művészek újra és újra megkeresnek engem, megmutatják a mappáikat, kiállítási lehetőség után érdeklődnek. Én pedig mindig nemet mondom, mert elég munkám van a „saját” művészeimmel. Azt tudom nekik tanácsolni, hogy keressenek egy kollégát és próbáljanak meg nagy energiabefektetéssel kiállításokat összehozni. Ezek az energiák összeadódnak. Ez volt annak idején is a modell, így például mindegyik LIGA-művésznek pénzzel is hozzá kellett járulnia az első hónapokhoz: bérleti díj, telefonköltség, meghívó, szállítás. Az összeadó energia másképp is sokat jelent: mindenkinek van egy kicsi kapcsolatrendszere, amely együttesen már egy nagyobb, átfogóbb rendszerré áll össze. Valóban azt gondolom, hogy ha a művészek kezdeményezők, vállalkozó szelleműek és valami közöset akarnak, akkor az megtörténik. Ha tesznek valamit közösen, akkor automatikusan megjelenik a vezérmotívum, és hogy azt azután konceptuálisnak vagy informálisnak hívják, már teljesen mindegy. Ha hasonló kvalitáskritériumok vannak hasonló kezdeményezések esetén – megjelenik a márka. A pontot az i-re pedig ebből a szempontból az teszi fel, amit már mondtam, hogy egy művész egy másik művésszel szemben élesebb kritikát enged meg, így biztosítható a színvonal.

⊕ *Miért zárnak be sorra a producentengalériák néhány évnyi működés után?*

⊗ Többnyire két év után zárnak be. A mi esetünkben ez egy kísérlet volt, senki nem tudta még, hogy mit akar csinálni, egyszerűen csak ki akarták próbálni, hogyan működik – gyakorlatilag ez volt az alapvető cél. A felkérés nekem is a legjobb időben jött, mert én magam is útkeresési szakaszban voltam. Nálam az egész arról szólt, hogy felépítsem és kipróbáljam magamat. Még nem volt

MARTIN KOBE *Malerei (Festészet)* című kiállítása a LIGA-ban, Berlin, 2003
A Galerie Christian Ehrentaut jóvoltából
© fotó: Adrian Sauer





MARTIN KOBE *Malerei (Festészet)* című kiállítása a LIGÁ-ban, Berlin, 2003
A Galerie Christian Ehrentraut jóvoltából
© fotó: Adrian Sauer



MARTIN KOBE *SCHWARZE RISSE WEISSER QUADER* című kiállítása, Galerie Christian Ehrentraut, Berlin, 2009 szeptember
A Galerie Christian Ehrentraut jóvoltából
© fotó: Adrian Sauer

CHRISTOPH RUCKHÄBERLE *Portré* című kiállítása, Galerie Christian Ehrentraut, Berlin, 2009 január
A Galerie Christian Ehrentraut jóvoltából
© fotó: Adrian Sauer



számomra világos, hogy mit is akarok az életemmel kezdeni. És a művészek sem tudták még. A cél természetesen az volt, hogy valahogyan megpróbáljuk őket a piacra bevezetni. Kapcsolatokat kell kialakítani más galériákkal, és így természetesen érthető, hogy amint egy másik galéria is a történetbe kerül, már nem sokáig működhet ez a rendszer.

✚ *Mi a titkuk a producentengalériáknak?*

✘ Azt gondolom, hogy akkor tud működni egy ilyen típusú galéria, ha minden résztvevő művész pontosan tudja, hogy mikor, mit akar. Sok utódgalériánál, mint például a Rekordnál, a Diskussnál vagy az Amerikánál volt egyfajta kontinuitás... De például a Rekordnál, úgy tudom, hihetetlenül sok probléma adódott abból, hogy a galeristák ötször cserélődtek. Mindenképpen fontos, hogy a galeristának legyen saját elképzelése, a művésznek pedig szorgalmasnak és vállalkozó szelleműnek kell lennie. Ezenkívül össze is kell passzolniuk. Amennyiben ez a konstelláció összeáll, ha a feladatok jól körülhatároltak, ha tisztázott, hogy kinek mi a kompetenciája, s mindez jól elkülönített, akkor sikeres lehet a producentengaléria. Ez természetesen volt, akinek sikerült, és volt, akinek meg nem, és persze akadtak olyan galeristák is, akik castingot csináltak, amikor művészeket kerestek. Ez természetesen már valami más dolog, ha a galerista személyesen keresi a művészt. Ez nagy különbség.

✚ *Amikor a LIGA megalakult, a producentengaléria típus ismert volt a művészek előtt?*

✘ A producentengaléria mint típus természetesen létezett már korábban is, az újdonság az önszerveződés és a professzionalizmus volt, tehát mindenekelőtt egy külső galerista alkalmazása és azután a kiválasztásra vonatkozó, valamint a döntési akarat megtartása.

✚ *Mit gondolsz, a producentengaléria típus tudná hosszú távon garantálni a művészek számára a piacon való jelenlétet, vagy csupán egy átmeneti időszak a frissen abszolváltak számára?*

✘ A modell sajnos semmit sem tud garantálni. Sokszor szerencse kérdése a megfelelő hely, vagy a megfelelő időpont. De a fő előnye mindekelőtt az, hogy ebben a formában a különböző kapcsolatrendszerek képesek egységesülni és kiegészíteni egymást. Az emberek együtt minden esetben erősebbek, mint egyedül.

✚ *A producentengaléria célja mindig a művészek művészeti piacra való pozicionálása?*

✘ Elsősorban arról van szó, hogy a figyelmet fel lehessen keltetni az egyéni pozíciók és teljesítmények iránt. Hogy ezt a sajtó, a művészeti szcéna vagy a művészeti piac éri el, az változó. Mindegyik területnek meg lehet a maga feladata ebben. A LIGA mindenesetre nem kereskedelmi vállalkozásként indult, és senki nem gondolta azt, hogy ebből pénzt lehet majd keresni.

Piazza d'Italia – Giorgio De Chirico művészetének értelmezési lehetőségei 2010-ben

La Natura secondo de Chirico

📍 Palazzo delle Esposizioni, Róma

➡ 2010. április 9 – július 11.

De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus – Uno sguardo nell'invisibile

📍 Palazzo Strozzi, Firenze

➡ 2010. február 26 – július 18.

■ A GIORGIO DE CHIRICO műveiből Rómában rendezett kiállítás kurátora a minden bizonnyal legjelentősebb és legismertebb olasz művészeti szakember, BENITO ACHILLE OLIVA volt. Nagy várakozásokra adhat okot e két név együttes felbukkanása – már csak azért is, mert a római tárlattal egyidőben a firenzei Palazzo Strozzi-ban is látható egy bemutató, amely De Chiricót ugyan a középpontba állítva, de valójában a *Metafizikus festészet* kialakulásáról és annak hatásáról – vagy De Chirico festészetének befogadásáról szól. Oliva tárlata kizárólagosan a festővel foglalkozik, de mindkét kiállítás kapcsolatba hozható a metafizikus festészet születésének 2010-ben esedékes 100 éves évfordulójával.

A két bemutató összehasonlítása jogosnak és indokoltnak tűnik: e sorok íróját különösképpen az érdekelte, hogy vajon van-e lehetőség De Chirico alkotásainak újraértelmezésére vagy akár újszerű értelmezésére, hiszen valószínűleg a leginkább eltérően álló 20. századi olasz képzőművészről van szó: szinte végeláthatatlan a munkásságával foglalkozó szakirodalom. A római kiállítás globális élményt kínál a látogatóknak, sajátos Gesamtkunstwerk-ké változtatva a Kiállítási Palota tereit, de ez csak az épület egészét bejárva válik világossá.

A tárlat, amely a rejtélyes *La natura secondo De Chirico* (*A természet De Chirico szerint*) címet viseli, hét szekcióra osztható veszi körül a kiállítási épület középpontját, ahol leülve De Chirico hangja hallható és a festő hatalmasra nagyított, falra helyezett fényképei között olvasható Olivának a kiállításához írt szövege. Ez utóbbi legérdekesebb vonása annak a mozzanatnak a kiemelése a Chirico által létrehozott ikonográfiai rendszerből, miszerint nem egyensúlyra törekszik, hanem arra, hogy mindig fenntartsa a lehetőségek együttélését, ahol a mélység és a felszín egyforma vizuális jelenléttel bír, ahol a látható és a láthatatlan egyaránt azonosítható. Ez a gondolat egyébként mintha Jean Cocteau 1928-ban írt megjegyzését visszhangozná, miszerint Chirico – habár annak látszik – nem tájképfestő, hanem „dépayssagiste”, azaz „dezorientőr”.

A földszinti térben, a Chirico-tárlat mögötti teremben az olasz konceptuális művészet Arte Poverához kapcsolódó alkotójának, GIULIO PAOLININEK egy új,

kifejezetten erre az alkalomra készült installációja látható (*Gli uni e gli altri. L'enigma dell'ora / These and Those. The Enigma of Time / Ezek és azok. Az Idő rejtélye*). Ha magát az installációt nem is tartja a látogató Paolini legjobb munkái közül valónak, az kétségtelen, hogy az egyik legkomplexebb Chirico-hommage. Ez sokkal inkább kiderül a munkához készült leírásból, mint magából a műből, mely lényegében egy művésznemzedék De Chiricóhoz való viszonyát, túlzás nélkül: függését, fejezi ki. Paolini a saját művészetében jelen lévő motívumok (a rejtély, a melankólia, a perspektíva, a hiányérzet vagy a várakozás) eredetét határozza meg De Chirico alkotásaiban. Paolini gondolkörének megfelelően az alkotó és a néző viszonyát taglalja a székekből képzett kör (amelynek elemein a művész „attribútumait”, sőt az aktuális alkotás készüléseinek dokumentumait helyezték el), a kör közepén elhelyezett „rejtélyes” tárgyak és egy látogatókkal/leselkedőkkel teli kiállítóteret mutató projekció, amelynek középpontjában De Chirico 1942-es meztelen önarcképe áll.

A kiállítóteret emeleti tereit a nápolyi fotográfus, MIMMO JODICE munkái foglalják el, aki bár a konceptuális fotográfiai kísérletek után fokozatosan a szociális témák felé fordult, sosem veszítette el alapvetően konceptuális szemléletét ebben az új műfajban sem. Ugyanez vonatkozik tájképeire is. Fotográfiáinak egy csoportja, mely egyszerre hagyománytisztelő és idézi Man Ray munkáit az avantgárd hőskorából, klasszikus tárgyakkal, antik szobrokkal, mozaikokkal, romokkal foglalkozik, amelyeket gyakran bizarr párbeszédbe rendez össze, felidézve a szürrealizmus antikvitáshoz való viszonyát, sőt, a mindennapi élet szürreális oldalát, és mindezen vonásokon, valamint az alkalmazott árnyékokon keresztül De Chirico szemléletét is. Az a chiricói gondolat köszön viszsza, mely szerint az antik emlékek gyakran olyan hatást keltenek, mintha „először látnánk őket”, és valahogy ettől a furcsa szenzációtól tudnak abszurd konstellációk részévé válni.

Természetesen elképzelhető az is, hogy csupán e sorok írójának vált meggyőződésévé, hogy De Chirico hatása alól egyetlen 20. századi olasz művész sem vonhatja ki magát, és oda is hatásmechanizmust képzel, ahol nincsen. Az is elképzelhető, hogy a látogató valójában csak az Itália művészetét és kultúráját mindörökké meghatározó klasszikus tradícióhoz való viszonyulás lehetőségét értelmezi De Chirico hatása-ként, aki maga is a klasszikus tradícióval küzdött. Mindezt megerősítette Görögországban töltött gyermekkorra is. Az Oliva által rendezett De Chirico-tárlat olyan filozófiai kategóriákat és fogalmakat foglal magába, amelyek De Chirico alkotásaiban, a rá gyakorolt hatásokban és olykor a festő saját írásaiban is jelen vannak. A tárlat, bár látványosan mutatja be Chirico útját a böcklini szimbolizmustól a realista és



GIORGIO DE CHIRICO
Önarckép, 1911, olaj, vászon, 72,5 × 55 cm

a metafizikus alkotásokig, majd a neometafizikus festészet példáit is felvonultatja, mégsem stíluskérdésekkel foglalkozik, hanem motivikus-tematikus megközelítés jellemzi. A szekciók a következők: *A mítosz természete*, *Az árnyék természete*, *Enteriőr természet*, *Anti-természet*, *A dolgok természete*, *Nyitott természet*, *Élő természet*. Minden szekciót egy-egy Chirico-idézet vezet be. Az első szekció szimbolista ihletésű mitológiai témájú képekkel indul, és Chirico műveiből az Ariadné-motívumot emeli ki. Ez vezet tovább a második, alapvetően „enigmatikus városi tájképet” felvonultató részlegbe, a *Piazza d'Italia*-téma köré fűzve a történet szárait. Város-labirintus-árnyék és motívum együtteséből áll a frissen induló metafizikus festészet, azaz a nem „külső” ihletésű piktúra, hanem az anyagi világ túl valóságot leképezni szándékozó, időn és téren felül álló megközelítés, amely egyébként kifejezetten avantgárd-ellenes volt. A harmadik szekcióban azok az abszurd képek kaptak helyet, amelyeken Chirico enteriőrökben helyezett el idegen elemeket, leggyakrabban tájképeket és tájrészleteket, illetve enteriőrök jellegzetes tárgyait, leggyakrabban bútorokat tájképben vagy „klasszikus környezetben”. Ide tartozik tehát a *Mobili della Valle*, azaz *Völgybútorok* sorozata. A következő szekció a „természetes” és a „mesterséges” szembenállásából áll össze: itt szerepelnek Chirico jellegzetes, a dadaizmushoz és a szürrealizmushoz kapcsolható humanizált bábu (vagy bábuvá alakított emberi figurái), amelyek olykor műszákként vagy festőként, illetve költőként bukkannak fel. A *dolgok természete* leginkább a csendélet témáját járja körül a hagyományos felfogású művektől a Chiricóra oly jellemző trófea-festményekig, melyek mind a „dolgok”, „tárgyak”, a tér és az idő rejtélyes voltát hangsúlyozzák. A *Nyitott természet* szekció a bármikor átváltozni (magát felfedni, elfedni, alakítani) képes természet képeit tartalmazza. Itt kapott helyet egy ritkán látható, tíz darabból álló litográfia-sorozata is, érdekes merítés az egyébként igen gazdag Chirico-féle illusztrációs művészet-

ből, amelyet Jean Cocteau könyvéhez készített (*Mythologie*, 1934). A szekció attrakciója a *Sorpesa / Meglepetés* című mű, alapvetően „városi táj”, csövekből, kéményekből álló kompozíció, amely egy *Piazza d'Italia*-kompozíció átfestésével alakult ki, és amely egyfajta kozmológiai felfogást tükröz: egyaránt jelen van rajta a tűz, a víz, a levegő és a föld. Minden részleg közül a legvégső a legabsztraktabb és egyben a legsummázóbb jellegű: Chiricónak a külső táj/valóság és az emberi metafizikai minőségek közti átjárhatósággal kapcsolatos gondolatait igyekszik bemutatni.

A firenzei De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus – *Uno sguardo nell'invisibile / A Look to the Invisible* (De Chirico, Max Ernst, Magritte, Balthus – *Pillantás a láthatatlanba*) című, nyolc részből álló nagyszabású és láthatóan alapos kutatómunkán alapuló tárlat hagyományos felépítésű és megközelítésű. Lényegében egy irányzat megszületését és recepcióját tárja fel úgy, hogy „szülőatyjának” munkásságát is részletekbe menően bemutatja.

De Chiricót Firenzében látni ugyanakkor egész biztosan kitüntetett állapot. A kiállítás legfontosabb alkotása, amely egyben a metafizikus festészet nyitányának tekinthető, Firenzéhez kötődik. Ez volt az a mű, amely elindította De Chirico *Piazza d'Italia*-festményeinek sorát is. A huszonegy éves, Firenzébe látogató fiatalember így írta le az őt ért revelatív élményt: „Egy tiszta őszi délután egy padon ültem a Piazza Santa Croce közepén (...) az a furcsa benyomásom támadt, hogy most látom ezeket a dolgokat először és a képem kompozíciója megjelent a lelki szemeim előtt (...) a pillanat egy rejtély a számomra, ezért megfogalmazhatatlan”. Az élmény a *L'enigma di un pomeriggio d'autunno nel 1909*. (Egy délután rejtélye 1909 őszén) című festményében öltött testet.

A tárlat alapvetően lineárisan halad Chirico életművében, Görögországtól Münchenen át Milánóba és Firenzébe, Torinóba, Párizsba, a háború alatt Ferrarába, Rómába, újra Párizsba, New Yorkba, Milánóba, Párizsba, majd újra és egyben végül Rómába: a müncheni szimbolista „lenyűgözöttségtől” a metafizikus festészet megszületésén át a Valori Plastici-korszakáig, amely meghatározta későbbi visszatérését a tradíciókhoz. Az anti-modernista indíttatású De Chirico hatása látványos módon mutatkozik meg a szürrealisták munkásságában. A tárlat mindenekelőtt Max Ernst, Magritte és a Magyarországon kevésbé ismert Balthus, Niklaus Stoecklin, Pierre Roy és Arturo Nathan munkásságát helyezi előtérbe, a futurizmustól (amelynek olaszországi tradíciójával „ment szembe” elsőként a metafizika) elszakadt és a metafizikus festészet egyik zászlóvivőjévé vált Carlo Carrá, valamint Chirico festő öccse, Alberto Savinio, illetve a csendéletekhez való vonzódá-

sát festői programmá alakító Morandi munkái mellett. Magritte kultikus alkotásai láthatóak a tárlaton, mint *Az emberi állapot* és az *Ez nem pipa* – ezek alapján a látogató hajlamos azon is elgondolkodni, hogy a konceptuális művészet és a chiricói gyökerekkel rendelkező szürrealista megközelítés – hogy a terminológiai hálózatot tovább bonyolítsuk, az új tárgyiasság és a mágikus festészet között miféle híd feszül. A római kiállítás gondolatosságával közös, hogy ezen a tárlaton is hangsúlyos helyet kapott a Chiricóra oly nagy hatást kifejtő nietzsche-féle mitológia-felfogás.

Mindkét kiállításból hiányzott azonban De Chirico művészetének azon provokatív és mélyen ironikus aspektusa, amelyre Max Ernst hívta fel a figyelmet egy róla szóló írásában. Ernst egy anekdotából olvasta ki Chirico szándékainak Duchamp gesztusaival is versenyképes mivoltát. Köztudomású, hogy Chirico avantgárd kapcsolatai felszámolásával mindenfajta modernizmus ellenzőjévé vált, s az is, hogy egy-egy témáját, illetve azok kompozíciós megoldását számtalan formában feldolgozta, sőt, másolta és reprodukálta, ahogy ezt a római tárlat struktúrája hangsúlyozta is. Így, nem meglepő módon, mintha olykor ugyanazokat a műveket lehetett volna látni mindkét kiállításon, csak éppen máshogy válogatva – annak ellenére, hogy az Oliva-féle tárlatba több magángyűjteményből származó ritka mű is bekerült. Ismert, hogy Chirico műfaji (műnembeli) kalandozásokba kezdett, és festményeinek témáit szobrokba is „átvitte”, amelyek közül néhány tanulságos darab az olasz főváros Galleria Nazionale dell'Arte Moderna gyűjteményében megtekinthető. Mindezt mostanáig Picassóval, az ő karrierjével és „műtermelésével” hozták kapcsolatba. Ernst, amikor leírja, hogy Chirico hogyan mutatta meg „képeslap-stílusú” és 17-18. századi reminiscenciákat hordozó velencei vedutáit neki és André Bretonnak (aki dührohamot kapott egykori szürrealista kollégájának, barátjának e munkái láttán) említi, hogy számára az idők folyamán az vált egyértelművé, hogy Chirico provokált és szándékosan került messzire eredeti szándékaitól. Saját munkáinak reprodukálása Duchamp hatvanas évekbeli ready-made replikáit idézi fel, talán még a francia-amerikai művésznél is ironikusabb formában.

Az Oliva által rendezett kiállítás hangsúlyozza Chiricónak a műveiről készült hamisítványok ellen folytatott hadjáratát, míg Ernst azt írja, hogy Chirico az ő véleménye szerint szándékosan, az eredetiség megállapíthatósága ellen készítette a (majdnem) reprodukciókat, valamilyen poszt-dadaista gesztus formájában. Mindenképpen érdekes, sőt, szórakoztató ennek a lehetőségnek a végiggondolása.

Még akkor is, ha Max Ernst nyilvánvalóan nehezen fogadta el egykor legjelentősebbként tisztelt művészkollégájától annak elfordulását azokról a problémáktól, amelyek

őket magát viszont foglalkoztatták, és önkéntelenül is avantgárd magatartással magyarázta a látszólag ellentmondásos viselkedést. Ami bizonyos – és ami a római kiállítás kísérő szövegeiben is felbukkan – az, hogy bár a Chiricót provokáló 1946-os, szürrealista rendezésben megvalósult Chirico-hamisítvány kiállítás után a festő háborút indított a hamisítványok ellen, ugyanakkor mégis folytatta a „téma-szériák” alkotását. Ez a vonása hozta kapcsolatba Andy Warhollal is, akivel poszthumusz közös kiállítása is nyílt Rómában. Ugyancsak a modernizmus-sal való szembehelyezkedése vezette az egyik legfurcsább és sajátos módon legelőremutatóbb sorozatának megalkotására, az „Anti-Velencei Biennále” anyagának megfestésére is, amely a régi művészet nagy mestereinek stílusában készült önarckép-sorozat.

Művészetének ezt a vonását, ha úgy tetszik, ellentmondását érdemes lenne további vizsgálat tárgyává tenni.



GIORGIO DE CHIRICO
Egy délután rejtélye, 1911–1912, olaj, vászon, 70 × 86,5 cm



GIORGIO DE CHIRICO
Völgybútorok, 1928, olaj, vászon, 81,5 × 100 cm

Zsikla Mónika

Krétaí vonalú labirintus = évkör

Rákóczy Gizella kiállítása

➤ FUGA (Budapesti Építészeti Központ), Budapest

➤ 2010. április 15 – május 3.

■ „Amikor a görögök a létet apeironként, határolatlanként határozták meg, kész-tetve érezték magukat, hogy a határt, az alakot, az eidoszt olyasvalaminek ismer-jék el, ami a fenomént megakadályozza abban, hogy szétfolyjon a határtalanban. Amennyiben mármint a számot határt szabó faktornak tekintjük, úgy ez a feltét-lenül érvényes ontológiai rend kifejezőjévé válik.” A világ forgása, a szubjektum egyéni ritmusa, sőt az egész kozmosz összefüggésrendszere is kifejezhető szá-mokban. Mindezt természetes állapotnak tekintjük, annak ellenére, hogy a számok – filozófiai értelemben – az időn és a téren kívül léteznek. Ennek ellenére a görög bölcsélet már évezredekkel ezelőtt „határt szabó faktorként” értel-mezte őket.

1 Ernesto Grassi: *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Köln, 1980. Magyarul: Pécs, 1987. p. 43.

RÁKÓCZY GIZELLA

Krétaí vonalú labirintus=évkör (részlet a kiállításról); © fotó: Haris László

RÁKÓCZY GIZELLA festészete évtizedek óta szoros összefüggésben van a számok bizonyos rendszerével. 1976-tól egy régi skóciai sírábra kapcsán a négykarú spirálokkal és azok szám-törvényeivel foglalkozott. A négykarú spirál magjából kiindulva kombinatorikai módon egy, a festészet nyelvére leképezhető rendszert állí-tott fel. Rendszerének matematikai összefüg-géseit tükrözték vissza két évtizeden keresztül papíralapú tempera, illetve szitanyomat techni-kával készült munkái.

A négykarú spirál számtörvényeinek temperaké-peit 1998 után az akvarell váltotta fel. A transz-parens matéria kötetlen rétegezési lehetősé-geit pedig ezúttal Fibonacci lineárisan rekur-zív sorozatának matematikai képlete határozta meg. Az ismétlődő lépésekből álló műveletso-rozat törvénye révén 2-től egészen 168 réteg-nyi festék helyezhető egymás fölé. A művész által kikísérletezett technikának köszönhetően azonban még a nagyon sok, egymás fölé helye-zett réteg is homogén, ragyogóan áttetsző szín-mezőket hozott létre. A sorozat által pontosan meghatározott módon egymást fedő színsá-vok elrendezései minden esetben négyzethálós képszerkezeteket eredményeztek. És bár felme-rülhetne olyan feltételezés, hogy mindez létre-hozható a manualitás nélkül, pusztán grafikai és



nyomdai körülmények között, ez azonban csak dilettáns feltételezés. Ugyanis az anyag környezettel létrejött kapcsolatának módosító hatása még a száradás utolsó pillanataiban is technikai-lag előre nem megjósolható módon befolyásolja a szín véglegességét.

A négyzethálós akvarellstruktúrákkal párhuzamosan 2000-től egy másik problémakör is foglalkoztatja a művészt. Nevezetesen az évkör, vagyis a *Krétaí vonalú labirintus* problémája.

A labirintus mint évezredes mitikus geometriai forma az emberiség jól ismert hivatkozási szimbóluma. Sőt, mondhatnánk, a forma örökérvényű, csupán a történeti, lingvisztikai konnotáció változott az évszázadok folyamán.

„Minden labirintus voltaképpen titkosírás, amelyeket két- vagy háromdimenziós térben ábrázoltak, lehetséges tehát, hogy valaki – matematikus vagy gyakorlati lélektan tudósa – már kidolgozott egy módszert a labirintusok titkosírásának megfejtésére, deskriptációjára” – írja Santarcangeli, *A labirintusok könyvében*.² Mindez első pillanatra távolinak tűnik Rákóczy korábbi munkáinak számtörvényekkel is leírható vizuális rendszereitől, de ha a labirintus centrumában egyesülő spirálok metrikus geometriájára koncentrálunk, akkor a *Krétaí vonalú labirintus* sorozatai a korábbi festői és matematikai kérdésfelvetések folytatásainak is tekinthetők. A négyzetből kiinduló négy pályás krétei rendszer egyik lehetséges értelmezéséhez az alábbi gyermekvers vezetett el a festőt.

„Kerek élet fája, szép tizenkét ága. Szép tizenkét ágán ötvenkét virága. Ötvenkét virágán hét gyöngy levelecske. Gyöngy levelecskén huszonnégy erecske.” A négyzethálós lapra kiserkesztett labirintus pályáiról a vers által jelölt számok értelmében egy teljes évkör olvasható le.

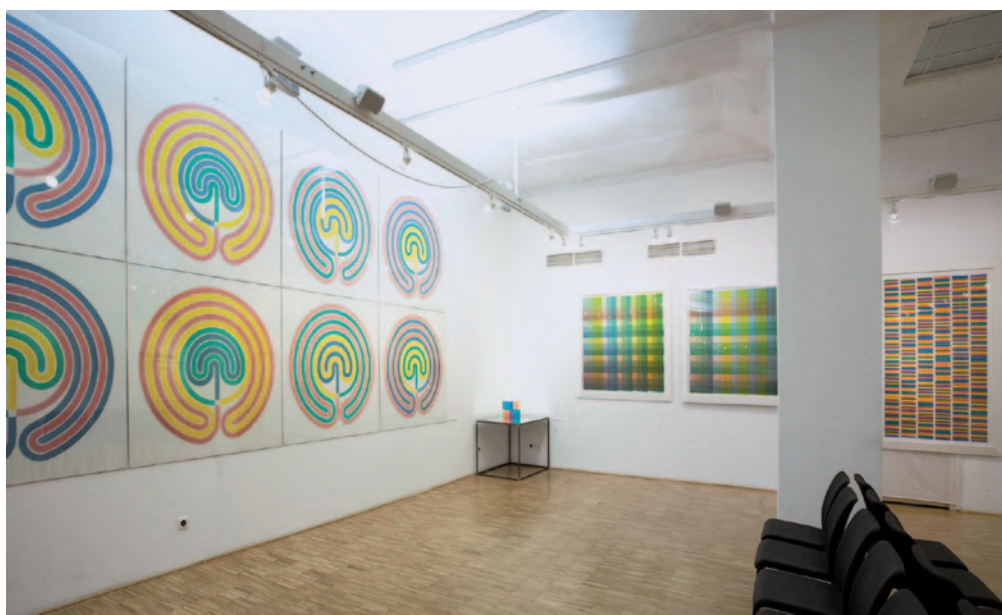
A Föld Nap körül megtett pályájának csillagászati évet kitevő 365 napja, 52 hete, azoknak 7 napja és a napok 24 órája. Vagyis az objektív és szubjektív idő minden számmal definiálható egysége. A labirintus-sorozat „12N” című változatában az egyes lapokon két-két szín jelenik meg, a „24 N” sorozat évkörain pedig minden esetben négy színnel operál Rákóczy.

A FUGÁban kiállított 24 darab 135 × 135 cm nagyságú lapon a 4 szín (vörös, kék, zöld, sárga) lehetséges variációi voltak láthatóak. Az évkörök megfestése közben az ecsettel megtett út meditatív csendjéhez közeli élményt nyújt az egyes lapok négy pályás útvesztőinek szem általi végigkövetése.

2 Paolo Santarcangeli: *Il libro dei labirinti. Storia di un mito e di un simbolo*. Vallecchi Editore, Firenze, 1967. Magyarul: Gondolat Kiadó, Budapest, 1970. (ford.: Karsai Lucia) Idézi: Beke Zsófia Rákóczy Gizella kiállítási katalógusában (2007)



RÁKÓCZY GIZELLA
Krétaí vonalú labirintus=évkör (részlet a kiállításról); © fotó: Haris László



RÁKÓCZY GIZELLA
Krétaí vonalú labirintus=évkör (részletek a kiállításról); © fotók: Haris László



Vékony Délia

Art fanatics – a művészet megszállottjai

➔ Műcsarnok, Budapest

➔ 2010. április 2 – május 23.

■ A kereskedelmi és a non-profit szféra együttműködése a művészetek területén mára elkerülhetlenné vált. A nagy állami támogatások ideje lejárt, a központilag finanszírozott intézmények az üzleti világgal okosan együttműködve maradnak csak életképesek.

Sokakban kelt ellenérzést ez a viszony, hiszen a visszaélések – a non-profit szféra kárára – sajnos gyakoriak. Azonban ha az együttműködés nem a szegényebbik fél kiszorításáról vagy megzsarolásáról szól, akkor akár gyümölcsöző is lehet. Persze a konfliktus elkerülhetetlen, hiszen maga az alaphelyzet is ellentmondásos. Az alapvető probléma ugyanis egyfajta meghasonlott állapot: a műalkotás, melynek eredetileg „az istenekkel kéne beszélgetnie”, a kereskedelem szférájába kerül, megvásárolható tárggyá degradálódik.

A művész pedig, ha meg akar élni, saját alkotói szabadságát korlátozva kénytelen eleget tenni a piac követeléseinek (így volt ez már a reneszánsz idejében is, a művészek nagy bánatára). Felismerve ezt a konfliktust, a 20. század kezdetén a marxista felfogás ki akarta vonni a műalkotást a pénz hatalma alól.² Ez a diskurzus számunkra is jól ismert, és itthon is gyakran érvelnek vele.

¹ A leghíresebb példa erre Michelangelo esete II. Gyula pápával, aki rendszeresen késlekedett a művész kifizetésével, illetve pénz híján nem szobrászati megbízást adott neki, hanem a Sixtus-kápolnát festette ki a művésszel.

² Lásd: V. H. Minor: *Art history's history*, London, Prentice Hall, 2000, 142-144. o.; illetve Walter Benjamin: *The work of art in the age of mechanical reproduction*, 1936. Utóbbi elérhető: <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>

A kereskedelmi és a non-profit fél együttműködése a minőség fenntartása és a művészek megélhetése érdekében elkerülhetetlen. Leginkább ennek a kapcsolatnak az összetettségére hívja fel a figyelmet a Műcsarnok *Art fanatics*, *Kortárs magánygyűjtemények 2.* című kiállítása. A kiállítást – más gyűjtőkkel – másodjára rendezték meg, az első anyag 2008-ban a *Mecénásnapok* alkalmával volt látható a Műcsarnokban.³

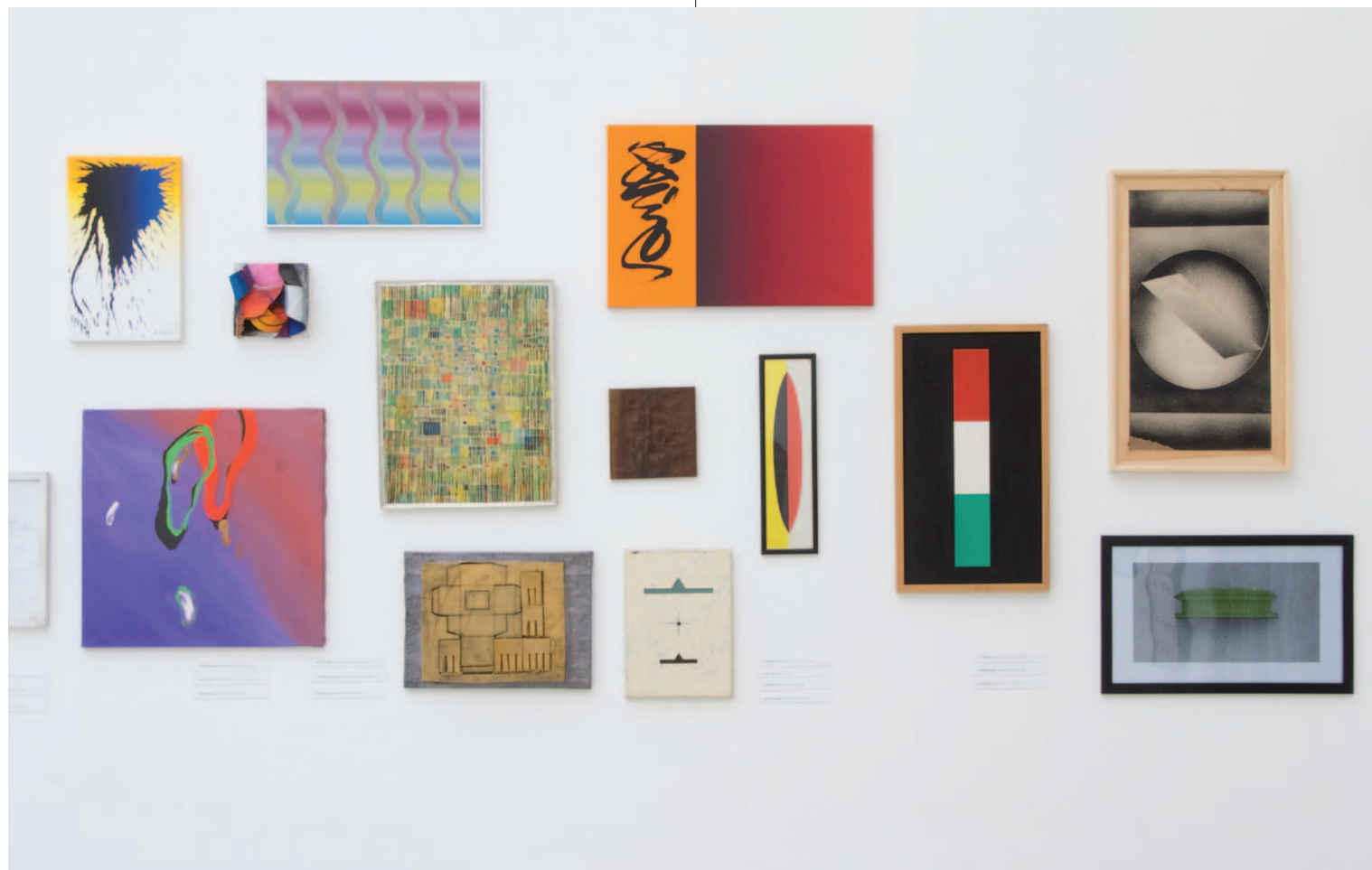
A sokat vitatott kiállítás akkor – a gyűjtők és a közönség bánatára – csak három napig volt látható. Főként azok panaszkodtak, akik a nemzetközi, minőségi műalkotásokat szerették volna hosszabban is látni, hiszen sok vagyonos magánygyűjtőnek – az állami intézményekkel ellentétben – volt és van pénze arra, hogy külföldi művészektől is vásároljon, és így a magyar művészeket nemzetközi kontextusba helyezték. Erre példa DAVID SCHNELL vagy a Turner-díj nyertes GRAYSON PERRY munkája a Somogyi–Spengler gyűjteményben, vagy a német és svájci orientációjú Gerő-gyűjtemény. Szomorú tény, hogy a jelentős nemzetközi művészek friss munkáit egyre inkább csak a magángyűjteményekben lehet látni, hiszen ezek a darabok „eltűnnek” a közönség és a szakma szeme elől. Az állami intézmények vásárlási keretének szűkösége kihat a művészettörténetre is. A magánygyűjteménybe kerülő munkákat a művészettörténet nem tudja megismertetni a közönséggel, hacsak egy-egy ilyen kiállításon nem találkozik velük. Ez nemcsak itthon, hanem szerte a világon, még a jóléti államokban is jellemző.⁴

Az *Art Fanatics* kiállításra is komoly elvárásokkal lépett be a néző – itt olyan munkákkal találkozhat majd élőben, melyeket csak fotóról vagy hallomásból ismer, és mivel magángyűjtemények részei, nyilvános kiállításokon csak ritkán láthatóak. A kiállítás azonban több szempontból is csalódást okozott a látogatóknak. A nemzetközi kontextus a Hunya-gyűjtemény kivételével gyakorlatilag hiányzott. Másrészt a képek – egy kollegina szavaival élve – szinte „leestek a falról”, hiszen ami egy lakásban jól mutat, az szinte elvesz a Műcsarnok terei-

³ *Mecénásnapok – 11 kortárs magánygyűjtemény*, Műcsarnok, Budapest, 2008. november 28–30.

⁴ A párizsi Centre Pompidounak például nincs pénze, hogy megvegyen egy komolyabb Damien Hirst munkát, így az egyik legemblematikusabb kortárs művész hiányzik a modern művészeti múzeum gyűjteményéből. (Ennek sok francia valójában örül...) Lásd: Pill, Katherine: *Collecting the future: implications of the art market on the contemporary art institution*, 2007: http://www.saic.edu/pdf/degrees/pdf_files/aap/2007_Kathrine_Pill.pdf

Art fanatics, Kortárs magánygyűjtemények 2.; Merics gyűjtemény; © fotó: Rosta József



ben. Továbbá: feltételezve, hogy a műgyűjtés gazdag emberek tevékenysége, akik egy bizonyos kulturális háttérrel megáldva befektetés, promóció és esztétikai értékek céljából vásárolnak – korántsem önzetlen, hanem nagyon is üzleti megfontolásból –, elsősorban befutott és befutó minőségi műalkotásokat, akkor ez az állítás erre a kiállításra nemigen vonatkoztatható. Inkább az lehetett szembetűnő, mennyire gyerekcipőben jár Magyarországon a műgyűjtés, mennyire ingadozó a minőség és hiányos a szakmai tanácsadói háttér, illetve a nemzetközi kontextus.

Mindettől eltekintve a kiállítás megmutatta, hogy nemcsak ezek a paraméterek fontosak a műgyűjtés szempontjából. A minőség és befektetés mellett lehetnek más, releváns szempontok is, amikor egy gyűjteményt vagy egy ilyen kiállítást értékelünk. Szembetűnő volt például, hogy a bemutatkozó gyűjtők elsősorban azért gyűjtenek – ki hogyan tud –, mert nem bírnak ellenállni a művészetnek, mert szeretik azt és fontosnak tartják a kortárs művészet támogatását is. Az a pénz-orientált hozzáállás, amit a nagyvállalati, a nagyobb külföldi, esetleg nagyobb hazai gyűjtemények esetében is látunk, itt egyelőre még nincs jelen, ellenben az érzelmi faktor és a kötődés miatt a kiállítás sokszínűnek és akár megindítóan is tűnhetett.

Végül néhány szó az egyes gyűjteményekről. A kiállításra belépve az első terem MERICS IMRE gyűjteményéé. Merics több száz darabos kollekciót tudhat magáénak. Ahogy azt a kiadványban olvashattuk, a kis faluban élő állapotokra szenvedélyesen hat a festészet, gyűjtőkedve törhetetlen. Merics számára nagyon fontos az archaikus természeti világ, ez a viszony megjelenik gyűjteményében is. A természet és a művészet kapcsolata nyilvánvaló az olyan alkotásokon, mint például GAÁL JÓZSEF *Tormási teknői* (2005), melyeket Tormás – Merics lakhelye és környezete – inspirált. Merics esetében érezhető, hogy teljes odaadással fordul a kortárs művészet felé, ugyanakkor a gyűjteményből érzékelhetően hiányzik a szorosabb koncepció és a szakmai tanácsadás. A kiállítás rendezésében is voltak problémák, a képek gyakran „ütötték” egymást, nem érvényesültek a kiállított formában, az első két fal pedig kifejezetten zsidvásári hangulatot keltett.

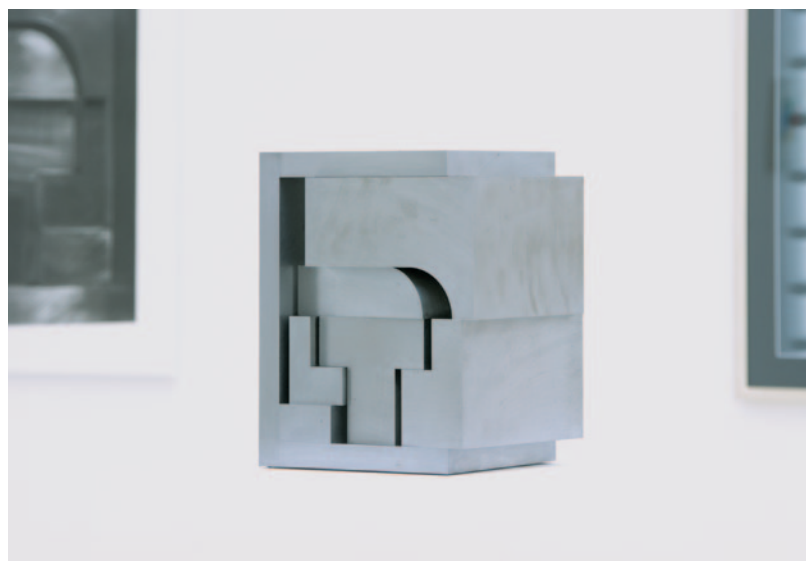
A K. Petrys-gyűjtemény nonprofit jellege is egyértelművé teszi, hogy a gyűjtő, BOGNÁR ATTILA leginkább szeretetből, szakmai megbecsülésből támogatja a művészetet. Bognár Attila baráti viszonyt ápol művészeivel, a műalkotások gyakran ezekből a kapcsolatokról születnek, erre reflektálnak. Bognár Attila – állítása szerint – soha, egyetlen műalkotást sem tesz pénzzé; együtt él a művekkel, gyakran elajándékozza vagy kölcsönadja őket. Ez a mecénási hozzáállás egy kicsit talán mentesítheti a művészeket az anyagi szempontoktól, illetve a piaci kritériumoktól. CSURKA ESZTER videója víz alatt készült viaszszobroiról, illetve BADA DADA, a punk anarchista művész munkái hűen tükrözik ezt az ars poeticát.

A Barabás-gyűjtemény BARABÁS LAJOS pénzügyi tanácsadó tulajdona. Barabás Lajos is igazi megszállott, a geometrikus absztrakció a fő gyűjtési területe. Barabás tudatosan gyűjt, és a minőségre érzékeny, esztétikai érzékel rendelkező embernek vallja magát. Gyakran dolgozik együtt a művészekkel, sokszor mecénás szerepet tölt be. A kiállításon talán az ő anyaga mondható a legegységesebbnek. VASARELY-munkák, HETEY KATALIN szobrok és fotók, a MADI körébe tartozó alkotások, illetve BADITZ GYULA organikus méhviasz installációja járják a körül a (geometrikus) absztrakció sokféleségét és mutatják meg a műfaj sokrétűségét, izgalmas oldalait. Barabás a műtárgyakkal személyes kapcsolatot alakít ki, a műalkotásokat nagy műgonddal ápolja és védi.

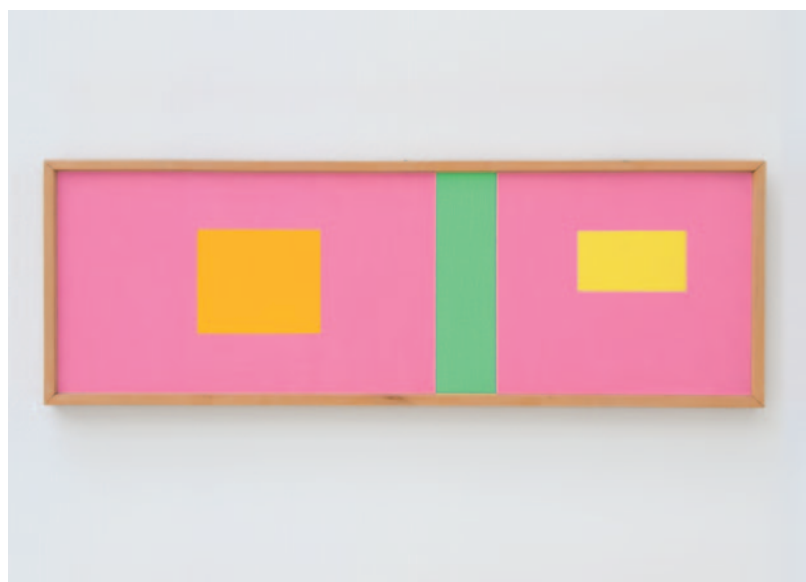
Ha a Barabás-gyűjtemény a modernista *l'art pour l'art* gondolatmenetet képviseli, a Hunya-gyűjtemény mintegy ellenpontozza ezt a világot. Hunya esetében az alkotások erős politikai hangvételűek, és végre találkozunk külföldi művészek – így például DUMITRU GORZO és SORIN TARA – munkáival is. Azonban Hunya sem távolodik messzire Magyarországtól, elsősorban román művészeket von be vásárlásai körébe.

NYAKAS ILONA sem mondható a klasszikus értelemben vett gyűjtőnek, aki tudatosan, egy koncepciót követve építené gyűjteményét, figyelembe véve a befektetési faktort is. Nyakas magát „függőnek”, „művészetfüggőnek” mondja. Egész élete a kortárs művészet támogatásáról szól, akkor is, ha neki nélkülöznie kell azért, hogy a művészeknek legyen pénze. A gyűjteményben, melyben például EGYED ATTILA sorozatai és KOROKNAI ZSOLT videóinstallációja egyaránt szerepelnek, épp ezért nehéz megtalálni a vezérfonalat.

A Kozma-karton gyűjtemény a jelen kiállításon fotókat mutatott be, többek között NAGY KRISZTA és FÓTI LÁZÁR munkáival is találkozhatunk. A fotó a reklámszakember preferenciáját jelzi, és a rengeteg olajkép után, mely a kiállítást jellemzi, szinte felüdülés a jó fotók között böklészni. (Hogy miért kapott központi szerepet az a fotó, ahol Nagy Kriszta egy Cadillac-ből kihajolva hány, nem teljesen érthető, hiszen ennél sokkal izgalmasabb munkák is szerepeltek a gyűjtemény palettáján.)



HETEY KATALIN
Kényes egyensúly, 1983–2006; Barabás Lajos gyűjteménye; © fotó: Rosta József



KORNISS DEZSŐ
Kompozíció, 1975; Barabás Lajos gyűjteménye; © fotó: Rosta József

BONDOR CSILLA
Nézőtér, 2005; K.A.S., Nyakas Ilona gyűjteménye; © fotó: Rosta József



SZÉPFALVI ÁGNES ÉS NEMES CSABA

The House of Light, 2000; Pálfi György gyűjteménye; © fotó: Rosta József



LAKNER LÁSZLÓ

Amon Düül, 1970



Sokakra a Pálfi-gyűjtemény tette a legnagyobb hatást. Való igaz, hogy például GÖBÖLVÖS LUCA gyerekkori fotókon alapuló munkái jó érzékkel kiválasztott alkotások. Azt is jó látni, hogy a gyűjtő több médium felé fordul, nemcsak az olajképet vagy fotót részesít előnyben. SZÉPFALVI ÁGNES és NEMES CSABA központi szerepe érthető, hiszen a gyűjtőnek fontos, hogy a gyűjteménye a korra reflektáljon. BÖRÖCZ ANDRÁS kis ceruza-szobrocskái ebben a műfajban primán teljesítik küldetésüket, egyrésztől politikai, ugyanakkor humoros és a művészettörténetre reflektáló munkák, például a *Trianon* (2000), fontos hangsúlyt kapnak a kiállításon.

Bár a Hoffmann-gyűjtemény a leírás alapján azzal büszkélkedik, hogy igazán minőségi munkák alkotják, ettől függetlenül BRAUN ANDRÁS és KLIMÓ KÁROLY munkái mellett nehéz olyan darabot találni, amely valóban megkérdőjelezhetetlen lenne. De Hoffmann tudatos gyűjtő, a nagyobb művészeti vásárokon is részt vesz, nemcsak saját ízlése szerint válogat.

Fehér László gyűjteménye viszont ismét jó élményt jelenthet, miközben újra rámutat a műgyűjtés sokféleségére. Fehér László ugyanis a kollégáival cserélgetve tett szert a képek nagy részére. LAKNER LÁSZLÓ vagy MÉHES LÓRÁNT munkái egyenesen felüdülést jelentenek minőségi szempontból, de látszik, hogy Fehér László rajta tartja a szemét az újabb generáció (például SZABÓ ÁBEL) munkáin is.

Gerber Pál gyűjteménye zárja a sort, mint hab a tortán. A néző először legszívesebben kifordulna a teremből: nem érti, hogy mit keres itt ennyi ócskaság, majd rájön, hogy ezek a talált, vásárolt, ajándékba kapott darabok Gerber művészetének részét képezik. A legtöbb esetben csapnivaló, giccsbehajló alkotások valamiért inspiratívan hatnak a művészre, mindegyikben talál olyan részletet, amit izgalmasnak, jónak talál, így a gyűjtemény maga is műalkotássá válik, mely a másokéhoz hasonló gondoskodással, odaadással, szenvedéllyel született.

MÉHES LÓRÁNT

Modern festészet (Apu), 1973

MÉHES LÓRÁNT

Marietta és a cilinderes majom, 2004

Fehér László gyűjteménye; © fotó: Rosta József

Individuum versus megapolisz?

ATOPIA – Art and City in the 21st Century

📍 Centro de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), Barcelona

📅 2010. február 25 – május 24.

„No sense of place”¹

■ A barcelonai Kortárs Művészeti Központ kiállítása kapcsán joggal feltehető a Meyrowitz-féle *no sense of place*-elmélet relevanciája: valóban egy érzékelhetetlen világban élünk? Hihetünk-e a szerző azon megállapításának, miszerint a modern történelem során először áll fenn annak a valós veszélye, hogy végleg *helyek* nélkül maradunk? Hova tűnt az individuum a non-stop pörgő, információdús világban, s mi a helyzet az emberi kapcsolatokkal? Napi 24 órán keresztül online vagyunk, amit jól illusztrálnak például a villamoson vagy a buszon utazva is a Facebook- vagy Twitter-oldalaikat folyamatosan frissítő internet-függők. Mindennapjaink során számos emberrel érintkezünk, az intenzív kapcsolatok kialakítására azonban egyre kevesebb lehetőségünk adódik. Az sem újkeletű megállapítás, miszerint a nagy lélekszámú városokban a lakosok jellemzően nem ismerik személyesen egymást, holott a személyes ismeretség minden valamire való kapcsolat alapja. A kontaktok ilyen jellegű átalakulásának idején fontos, hogy saját identitásunk megingathatatlan maradjon, ebben pedig a városok, amelyekben élünk, jelentős szerepet játszanak. A helyek/terek alapvetően járulnak hozzá a világról alkotott képünk kialakulásához, s az is gyakran mondható, hogy sokan származási helyeiken keresztül definiálják önmagukat. Mindenkinek szüksége van tehát egy saját kis térre, ahol otthon érezheti magát, amely mindig kiindulópontként szolgál a világ nyitott kapui felé.² A CCCB-ben látható *ATOPIA* kiállítás arra keres lehetőséges válaszokat, hogy mi történik akkor, ha a város elveszíti azon funkcióját, hogy lakóinak élettereket, a humán kapcsolatok fenntartására szolgáló helyeket nyújtson.

ATOPIA – a helynélküliség utópiája

A kiállítás címének választott *atopia* szó HELMUT WILLKE értelmezése alapján arra a globalizált világban észlelhető folyamatos változásra – a társadalom tagjai közötti viszonyok átalakulására³ – utal, amely a kiállítás kiindulópontja is egyben. A helyenként hatásvadász módon megvilágított kiállítóterek egyfajta narratíva menetét követve, egy regény szerkezetét kirajzolva kapcsolódnak egymáshoz: a bekezdéstől a tárgyaláson át a befejezésig mesélik el, vázolják fel a város és szubjektuma 21. századi lehetséges viszonyait. A misztikus félhomályból kivilágító, a 2001-es New York-i támadások egyik, mindenki retinájába bevésődött felvételét digitálisan átdolgozó, kipixelező *Jpeg nyo1* (2004) THOMAS RUFF-tól olyan felütésként szolgál, amely a kiállítás mottójának választott mondattal együtt – „*Nothing of this will inspire pity in twenty-first century men*” – lényegében megalapozza a befogadói attitűdöt. Az első egység – *A város versus a városlakó* – elsősorban olyan, a művész és lakóhelye közötti feszült helyzet inspirálta műveket hivatott bemutatni, mint amilyen a többek között ANDREAS GURSKY hatalmas méretű, szeméttelről készült fotográfiája, az *Ohne Titel XIII* (2002), amely globalizált világ fogyasztásörületének (vég)termékét rögzíti, vagy CAREY YOUNG *Body Techniques* fotósorozata (2007). Az utóbbi munka a művészet és a globalizált kereskedelem kölcsönös kapcsolatára utal. Az emberi testnek a tér/idő intervallumban jelen lévő fizikáltságát Young saját mozgulataival érzékelteti: az üres, még

1 Joshua Meyrowitz: *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*. Oxford University Press, USA, 1986

2 Terhi Rantanen: *The new sense of place in 19th-century news*. SAGE Publications, Media, Culture & Society, 2003

3 A globalizáció új kulturális földrajza kapcsán tett megfigyeléseire alapozva magyarázza az utópia és atopia közötti differenciát, miszerint az előbbi a társadalom egy elképzelt, ideálisnak tekinthető formájára utal, amely ugyanakkor sehol sem létezik, az utóbbi pedig egy általánosított bárholra utal, ahol a társadalmi helyek és terek többé nem számítanak. In: Helmut Willke: *Atopia, the Plus ultra of the nationstate's self-encirclement*. www.myzel.net



CAREY YOUNG

Body Techniques (after Sculpture II, Kirsten Justensen, 1969), 2007
© Carey Young. A Paula Cooper Gallery (New York) hozzájárulásával.

NUNO CERA

A room with a view # 1, (Park Inn, Berlin), 2007
A Galeria Pedro Cera, Lisboa hozzájárulásával.



NUNO CERA

A room with a view #6, (Arts, Barcelona), 2007
A Galeria Pedro Cera, Lisboa hozzájárulásával.





Oleg Dou
Swimmer 3, Série Freaks, 2006; Az Aidan Gallery hozzájárulásával.



ANOTHERMOUNTAINMAN
Lanwei 5 / Big Business, Guangzhou, Kína, 2006

be nem lakott épületegyüttesek előtt az öltönyt viselő művész által „megformált” testgyakorlatok olyan, a konceptuális művészetből ismert, klasszikus performansz-alapú művekre emlékeztethetnek, mint például RICHARD LONG vagy BRUCE NAUMAN munkái.

A város és lakója viszonyait vizsgáló ANOTHERMOUNTAINMAN Lanwei sorozata (2006) az örült, a valóságtól elrugaszkodó anyagi befektetéseket szimbolizáló, félig kész épületekkel szembesít. A némi lakásdíszítő elemmel, valamint építkezési törmelékkel teli terekben egy-egy elmerengő figura magányának lehetünk szemtanúi, szemben a következő kiállítási részben szereplő művekkel, amelyekben az emberi élet csupán csak a rá utaló jelek formájában fedezhető fel. NUNO CERA és DIONISIO GONZÁLEZ is ennek *A lakó nélküli város* című részlegnek képviselői, amely elsősorban a poszt-városi életet bemutató, illetve annak megváltozott funkciójára reflektáló művekre alapoz. *A room with a view* fotósorozatát (2007) Nuno Cera különböző városok (Berlin, São Paulo, Lisszabon stb.) különféle hotelszobáiban készítette. Fényképezési technikája komplex, rétegzett látványt hoz létre, hiszen a képeken a városi kép és a szobabebérendezés visszatükröződésének különös elegye jelenik meg. Legalább ilyen kreativitás jellemzi Dionisio González *Halong* sorozatát (2008) is, amely a jövőbeli lakónegyedeket újradefiniáló megoldásai szempontjából tekinthető utópikusnak. Az Unesco Világörökség Listáján lévő Halong Bay és egy vízen úszó városi nyomornegyed fúzióját a művész saját építészeti terveivel társítja, ami összehatásában újfajta, de racionális megfontolások alapján nem elképzelhetetlen látványt eredményez.

Amennyiben az előbbi két kiállítási részleg a városlakó és lakhelye közötti együttélési módozatokra kérdezett rá, úgy a következő egység a lakóhelyétől és társaitól is elidegenedett emberekkel szembesít. *A város nélküli lakó* szekció művein szereplő figurák magányosan, helyenként szinte szobrokká dermedve képviselik a 21. század emberét. Hatásuk érzékeltetésére Walter Benjamin a gyermek Kafkáról készült műtermi fotóval kapcsolatos megfigyelését idézhetjük. „Ez a kép, a maga parttalan szomorúságával, ama régebbiek ellenpárja, amelyeken az ember még nem nézett olyan magányosan és olyan istentől elhagyatottan a világba, mint itt a fiúcska.”⁴ Az egymástól elidegenedett embereket reprezentáló művekre kitűnő példák BIRKÁS ÁKOS festményei (*Fejek 18*, 2003; *Fejek 24*, 2003), amelyek különleges szimbiozist alkotnak az orosz OLEG DOU velük szemben kiállított fotóival (*Tears*, 2008). A Birkás képein egymás mellett lévő, mégis egymástól oly távoli emberek tanácstalansága együtt Dou sterilizált, mégis emocionális emberi arcaival, a kis kiállítótér hatásának is köszönhetően, nyomasztó érzést generálnak. A fenti idézet mindazonáltal ERWIN OLAF *Grief* sorozatára (2007) illik talán leginkább, ahol a kifinomult modellek magánya és szomorúsága a mesterkélt esztétikáját kérdőjelezi meg.

A város dicsőítése egység – amely egyúttal a kiállítás utolsó tematikus részlege – immár másféle relációban tárja fel a lakó és városa közti viszonyt: a művek a működőképes, tehát a még valós emberi kapcsolatok helyszínéül szolgáló tereket kutatják. Itt jelenik meg az AES+F *Rich Boy* (2000) műve és DAVID LACHAPPELLE transzcendens hangulatú fotósorozata is (*What Will You Wear, When You're Dead?*, 2002; *Intervention*, 2008). Utóbbi a reményteli élet prófétájaként még a hétköznapiainkban felbukkanó Jézus Krisztus lehetőségét sem tartja elképzelhetetlennek. Információs társadalmunk frappáns megjelenítése pedig DANIEL CANOGAR nevéhez fűződik: a kábelkötegekkel, hardware berendezésekkel és technológiai termékekkel teli folyamat egy-egy, a kötegekbe belegabalyodott gyermeki testtel szakítja meg a művész (*Otras Geologías*, 2005). A kiállítás kezdetén tapasztalt impozáns felütést pedig egy intenzív lezárás követi: a történet befejezéséül VIVEK VILASINI *Last Supper – Gaza* (2008) című fotómunkája szolgál, amelyen a burkát viselő muszlim nők Krisztus tanítványainak helyén ülve Leonardo Da Vinci *Utolsó Vacsorájára* játszanak rá.

Úgy gondolom, hogy a kiállítás azt a kijelentést, miszerint a megapoliszokban a népesség száma egyenes arányban növekszik az elmagányosodó emberek számával, csupán részben haladja meg. A 41 művész 168 alkotásának döntő többsége érdekes munka volt. A kiállítótérben ugyanakkor egyfajta hullámzó dinamika volt tapasztalható, amely részben a bemutatott művek számával, részben pedig a minőségükkel magyarázható. Egészében véve azonban azt mondhatjuk, hogy a kiállítás egészére a precíz kurátori munka nyomtára bélyegét. Fontosnak tartom kiemelni azt is, hogy a nemzetközi kiállítás válogatásába egy magyar művész két munkája is bekerülhetett, bár véleményem szerint Birkás frissebb festményei (*The Newcomers*, 2008; *Suprematistic Composition*, 2009) a kurátori koncepciót legalább ilyen intenzíven (ha nem még intenzívebben) képviselték volna.

4 Walter Benjamin: *A fényképezés rövid története*. (ford. Pór Péter) In: *Angelus Novus*. Magyar Helikon, Budapest, 1980, 698.



ANOTHERMOUNTAINMAN
Lanwei 5 / Big Business, Guangzhou, Kína, 2006

Aurális fordulat (?)

Második rész

– vázlat –

■ A médiumokban keressük a változást vagy magunkban?

Az eddigiekben tárgyalt két témakör – és párhuzamosan megrajzolt történet – fókusza mellőzte azokat a kérdéseket, amelyek a hallgató szubjektum hanggal, hangtérrel, illetve hangtechnikai médiumokkal való tapasztalataira vonatkoznak. A továbbiakban ezeket fogjuk megvizsgálni.

A perspektíva mint médium – a perspektíva mint modell

KITTLER médiaelmélete az elsők között összegezte és rendszerezte a médiumok megváltozott szerepét az 1900-as évekkel bekövetkezett új, technikai mediatizálódás óta. Anélkül, hogy rögtön az ember(i agy) és a számítógép elvi és gyakorlati átfedéseinek kérdéseibe bonyolódnánk – ami elég nyaktörő mutatóvá volna –,¹ elmondhatjuk, hogy a médiumokkal kapcsolatos anomáliák nem újkeletűek. Gondoljunk csak Szókratésznek az írástól való elhatárolódására² vagy a vizuális perspektíva (az ún. perspectiva artificialis) Leonardo da Vinci általi korai bírálataira.³ Az, hogy a feltalált eszközök vagy médiumok mennyire hatnak vissza az ember gondolkodására vagy észlelésére, csak jóval később tudatosult. Nietzsche saját írógépének használata vezette arra az észrevételre, hogy egy betűkészletből álló szerkezet „dolgozik” a gondolkodásán.⁴ Cézanne felismerését is úgy fogalmazhatjuk meg – MERLEAU-PONTY közvetítésével – mint a mesterségesen irányított észlelés fél évezredes amnéziájából való felébredést.⁵ Csakhogy a perspektívát – vagy ahogy HUBERT DAMISH nevezi: a perspektivikus paradigmát – nem múlta felül az idő, éppúgy aktuális, mint korábban volt. A művészettörténeti, illetve filozófiai diskurzus mellett a kognitív pszichológia tárgyát is képező perspektívát Damish elemzése felettebb részletesen megvitatta. Kiderült, hogy mi nem a perspektíva,⁶ azért, hogy végül – igaz, már „egy észérvek utáni térben” – Merleau-Ponty posztumusz kiadott munkajegyzetén fusson zátonyra. Azzal, hogy a perspektivikus paradigma – másik nevén: euklidészi észlelés – már az általában vett észlelést megelőzi (vagyis: az észlelést irányítja), ugyanazokat a tüneteket viseli magán, mint a Kittler által értelmezett technikai médiumok. Ezek éppúgy ellenállnak a megértésnek, a kódjellegnek; a valóságot hozzák létre – nem mimetikusan, nem lejegyezve, hanem konstruálva azt –, így önreferencialitásra tesznek szert és eleve az esztétika/kogníció előtt járnak. Míg Merleau-Ponty azzal küzd, hogy egy ilyen nem euklidészi (és nyelv előtti) fenomenális réteghez („merőleges világhoz/történelemhez”) utat találjon, amely éppúgy rászorul valamiféle „konstrukcióra”,⁷ addig Kittler (huszonöt évvel később) „megelégszik” azzal, hogy rámutasson egy már gyökeresen megváltozott – technicista, a szubjektumot zárójelbe tevő – mediális térre. Egy ilyen térben a technikai médiumok megléte nem csupán az általában vett mediális viszonyaink átérté-

kelését teszik szükségessé, hanem ennek következményeként az ember újabb – nietzscheiánus – képzetére is rákérdeznek. De miért lehet fontos a két szerző együtt említése?

Bár alapvető különbség mutatkozik kettejük között a *modell* fogalmának használatában – ami érthető, hiszen ellentétes térfélen mozognak –, úgy tűnik, hogy a „végeredmény” tekintetében mégsem állnak annyira messze egymástól. Kittler gyakran utal a technikai médiumok és a kognitív modellek párhuzamos és kölcsönös fejlődésére, a médiumokra mint agymodellek korrekcióit segítő modellekre (hogy egy idevágó példát említsek: „a technológiai hangrögzítés nyújtotta az első modelljét az adatáramlásnak, amely egyúttal a neurofiziológiai kutatás tárgyává vált”).⁸ Ennek értelmében Kittler – Walter Benjaminnal szemben – a mediális beíratóságot nem az észlelés elmélyítéseként⁹ vagy egyes antropológiai diszpozíciók valamilyen „meghosszabbítása-ként” értelmezi, hanem – érzékfiziológiai szempontból tekintve – azok lényegi transzformációjaként tételezi. „A médiumok transzpozíciójának technikai és tudományai”¹⁰ nem egyszerűen emberi képességeket mélyítenek el, hanem *beíratósági küszöbököt rögzítenek*”.¹¹ Hogyan értsük ezt? Kittler számára a *mediális transzpozíció* fogalmának bevezetését az elektromos médiumok megjelenése (hangrögzítés, film), illetve ennek folyamányaként a nyomtatott szöveg, a könyv monopóliumának megkérdőjelezése tette szükségessé. A szöveg elégtelensége a *reális* tartomány rögzítésére (amelyre a Kittler-i paradigmában az analóg módon működő elektromos/elektronikus médiumok képek) eleve csak a hangok és a képek szubverzióinak (reális-„maradékainak”) tárolását teszi lehetővé. A szimbolikus rend – legyen szó nyelvről vagy komputerről – csak transzpozíciók formájában képes a médiumok tárolására, ami azt jelenti, hogy ezek csak olyan új konstrukciók formájában írhatók be, amelyek eleve „likvidálják kiindulási médiumaikat”.¹² A könyv esetében például egy kép látványa nem jelenik meg közvetlenül a szövegben, hanem csak értelmünk közvetítésével, képzetünk egy újabb – az eredetitől független – konstrukciójában. A számítógéppel sincs ez másként: a digitalizáció számokba kódolt univerzális jele eltörli a különbséget kép, hang és szöveg között, így bármelyik médium átfordítható a másikba. Az „egyetlen” különbség közöttük az, hogy azt már nem a kódot olvasó (vizualizáló és auralizáló) agyunk végzi, hanem egy

8 Kittler 28.

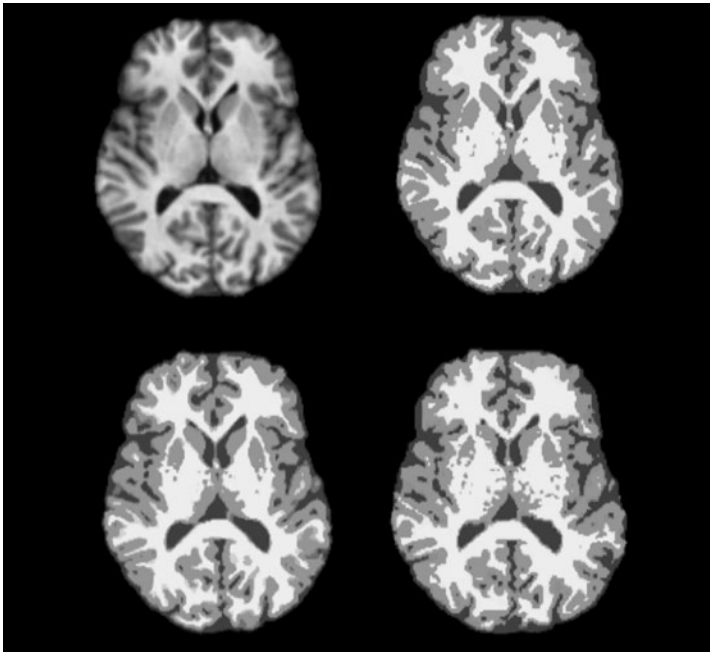
9 A pszichoanalízis olyan elszólásokat „izolált és tett egyidejűleg elemezhetővé, amelyek azelőtt az észlelt széles áramában úsztak tova”. „A filmnek pedig az optikai észleletek világának teljes szélességében, s most az akusztikusban is, az appercepció hasonló elmélyítése volt a következménye”, idézi Lőrincz Benjamint. In: Lőrincz Csongor: *Medialitás és diskurzus. Az 1900-as lejegyzőrendszer. Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800/1900*, In: *Történelem, kultúra, medialitás*, szerkesztette: Kulcsár Szabó Ernő, Szirák Péter, Balassi Kiadó, Budapest 2003, 170. (lbj.)

10 A Freud-i pszichoanalízist hozva fel mintának. „A Freud-i tudattalan 'nem létezne', ha 'nem állna készen egy tároló médium minden árulkodó jegy számára.’. Idézi Lőrincz, 169. (Kittler GFT Berlin 132.)

11 (kiemelés tőlem) Idézi Lőrincz, uo. (Kittler 358.)

12 Uo. (Kittler A 347. o.)

MRI felvételek az agyról



1 „És az, hogy a gép világát szimbolikusnak hívják, aláássa az Ember téveszméjét azzal kapcsolatosan, hogy birtokában van egy 'tudatosságnak' nevezett 'minőségnek', amely a 'kalkuláló géphez' képest valami másnak és többnek azonosítja be őt. Mindkettő, az ember és a komputer, 'alá van rendelve a jelölő odafordulásának'; ami azt jelenti, hogy mindkettő programok révén üzemel.” Kittler, Bevezető 16.

2 Platón: *Phaidrosz*.

3 Leonardo da Vinci vonatkozó megjegyzését (ld. *Értekezés a festészetről*) a következőképpen foglalja össze Hubert Damisch: „A costruzione legittima a látás szubjektumát a külklopsz státusára redukálja, a szemet pedig egy osztatlan és rögzített pontra – azaz egy olyan helyzetre, aminek nincs köze sem az észlelés tényleges körülményeivel, sem a festészet jól felfogott érdekéhez.” Hubert Damisch: *A perspektíva – múltbéli dolog?* In: *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofon művészetelmélet*, szerkesztette és válogatta: Házas Nikolett, Kijárat kiadó, Budapest 2001, 138.

4 Nietzsche az egyik kulcsszemély Kittler számára. „*Ezek emberek*, kérdezte ugyanúgy magától Nietzsche 1874-ben, nyolc évvel azelőtt, hogy írógépet vett volna, *vagy lehetséges, hogy csupán gondolkodó, író és beszélő gépek?*” Kittler, uo.

5 A festészetet megújító törekvést, a perspektivikus ábrázolástól való megszabadulást Merleau-Ponty filozófiai kontextusba helyezte.

6 Röviden összefoglalva: a perspektíva nem szimbólum (vagy szimbolikus forma), nem jel (vagy saussure-i értelemben az elkülönülő jeleknek megfelelő elkülönülő képzetek rendszere), nem nyelv (az építészet kelléktárának funkcionális átvitele a festészet területére, melynek értelmében egy „hosszas grafikus adaptációs munkának” [Panofsky] az eredménye volna), nem kód (nem véges számú, különálló elemet megmozgató digitális kód), nem tárgy vagy produktum, nem egy hatás, hanem a hatások, a reprezentáció előállítója. Továbbá: a perspektívának van egy információs potenciálja, mely nem korlátozódik egy történeti adatra vagy stíláriis jegyre, azaz túlmutat a kultúra paradigmáján, az észlelést irányítja (Merleau-Ponty).

7 A nyers vagy vad észlelést még „fel kell találni”. Damisch 137.

gép. Ugyanakkor a gépek esetében szükség van érzékszerveink hozzáférhetőségére is, amennyiben kapcsolatot akarunk létesíteni velük, ezért a keveredő médiumok közötti különbség mégsem tűnhet el. Így lehetséges, hogy a hang digitális transzpozíciója egyszerre válik elérhetővé képként és hangként, ahogy az a hangkezelő szoftverek esetében történik.¹³ Amennyiben a hangot tekintjük mérvadónak, azt kell mondanunk, hogy a *gép* teljesítményének fokmérője éppen abban áll (és vélhetően fog is állni), hogy milyen viszonyban van a *reálissal* (legalábbis addig biztosan, amíg nélkülözhetetlenek számunkra az érzékszerveink). E nélkül az *imaginárius* vagy *virtuális* is pusztán pillanatnyi „elmezavarnak” fog tűnni (bár az ilyen állapotoknak a Freud-i pszichoanalízis első lépésaihoz hasonló rendszerelméleti jelentőségét nem vonjuk kétségbe). A *beírástól külső* azonban nem csak azt határozhatja meg, hogy mi válhat a diskurzus részévé, hanem azt is, hogy milyen módon észlel(het)ünk.

A zenére lefordítva: nem csak arról van szó, hogy a zenei újrahaznosítás korában a globális zenei archívum hogyan válik kedvünkre szelelhető és szerkeszthető hangminta-bankká, és ez által hogyan alakítja át a zenei diskurzust,¹⁴ hanem azt is, hogy milyen új hangszínek és hangzás-struktúrák (illetve strukturális hangterek) válnak az észlelés számára elérhetővé. Eszközeink minőségei (kezdve a mikrofonoktól a mintavételezésen át a hangsugárzó technológiáig) mind ilyen beírástól függően hoznak létre. A diskurzust egészen biztosan megváltoztatják, de hogyan járulnak hozzá észlelésünk megváltozásához? Általában gondoljunk itt az észlelésre, vagy csupán az annak egy részét alkotó hangészlelésre? És milyen viszonyban állnak érzékszerveinkkel? A kép, amennyiben továbbra is az imagináriusban tartózkodik, úgy végig a perspektivikus paradigmában marad. Az aktuális 3D-s kísérletek a reálisban mind ennek az euklidészi észlelésnek a megnyitását célozzák: a távollevő dolgok közvetlen közelbe hozását – nem felületként, hiszen azt eddig is tudták, hanem mélységként. Ehhez nem elegendő a kamera optikájának zoomja, a mélység tapasztalatához oda kell menni a dolgokhoz: a kamerának oda kell utaznia és a dolgok közé kell keverednie. A technika legfőbb célja, hogy a reálisban megidézzék a virtuális, amely a vizualitás esetében valószínűleg még nagyon sokáig a perspektíva hatalma alatt fog állni.¹⁵ Egyedül a hangterekben sikerült ennek a virtuálisnak a reális megvalósulása, ahogy azt korábban Harenberg dolgozatának felhasználásával felváltottuk. Ez viszont egyáltalán nem jelenti azt, hogy hiányozna a hangtérnél az euklidészi észlelés. Sőt, ez esetben a technikai médiumoknak éppen azzal kellett megküzdeniük, hogy a *közvetlenül ezt a távolságot megteremtse*.

JOHN CHOWNING munkája is azt bizonyítja, hogy az euklidészi észlelésnek hogyan sikerült birtokba vennie a hangteret. Az 1960-as évek – főként MAX MATHEWS és JEAN-CLAUDE RISSET nevéhez köthető – kísérletei azt igazolták, hogy „sokkal kisebb nehézséget jelentett a technológiák elterjedése, mint a hallólenszerről való tudás gyarapodása”, és „noha számos kutatás folyt a pszichoakusztikában, ezek közül kevésnek volt közvetlen relevanciája a hangok generálására és a szimulált akusztikai terekben való lokalizálására”.¹⁶ Chowning közvetlenül kapcsolódik ezekhez a kutatásokhoz saját felfedezésével, a *frekvencia modulációs szintézissel*. A komplex, időben változó hang(szín)ek generálásának kísérleteivel egyidőben folytak a hangosság és az *auditorikus perspektíva* kutatásai is. Úgy tűnt, hogy a hallórendszer a látórendszerrel „hasonló módon dolgozza fel a maga érzéki információit a magasabb kognitív szinteken”.¹⁷ Következésképpen „a *perspektíva* épp annyira tartozik a halló-, mint a látórendszerhez”. Amikor Chowning úgy fogalmaz, hogy „az auditorikus perspektíva nem a vizuális perspektíva metaforája, hanem inkább egy olyan jelenség, amely feltehetően a tér-észlelés általános törvényeit követi”, ezzel egyúttal nem csak az átfedéseket nyilvánítja ki, hanem a két közeg, illetve fiziológiai

leképezés különbségeit is hangsúlyozza.¹⁸ Ameddig többnyire statikus jelenségeket vetünk alá a vizsgálatnak, a látás könnyedén elboldogul egy mechanikus modell segítségével, azonban a hallás már aligha.¹⁹ Chowning kísérletei jól mutatták, hogy bár a két rendszer osztható a nagyság és a távolság fogalmain (a tárgy mérete, ill. a hang intenzitása), ugyanakkor egy olyan bonyolult jelenség megértéséhez, mint a hangerő-konstancia (szemben a méret-konstanciával), már szükség van egy (mechano-)elektrikus (és digitális) modell segítségével.

Modell, modul, protézis

A hallószerv mint interfész (külső és belső világunk közötti érintkezési felület) sajátos fiziológiája és hangoltsága megkülönböztetett helyet foglalhat el érzékszerveink között. Az újabb kísérletek ismételten rávilágítanak arra, hogy sokkal bonyolultabb módon ékelődik bele világunk szövetébe, mint ahogy arra gépeink képesek. A belsőfül és a hallókéreg esetében egy „saját intelligenciával” ellátott mechatronikus jelátalakítóról kell beszélnünk, amely „intuitív” módon viszonyul az „öt” körülvevő akusztikus környezethez, és egy számunkra (én-tudattal rendelkező gondolkodó lények számára) tudattalanul működő aurális intencionalitással rendelkezik. Éppen eme képességének tulajdonítható a hallószervnek az ember/élőlény túlélését segítő riasztó potenciálja. Miről van tehát szó? A hallószerv folytonos világra nyitottsága és összefonódottsága az akusztikus környezettel sajátos módon jellemezhető. Egyik érzékszervünk sincs ennyire kihasználva és felfegyverezve a változásra. Míg a többi érzékszerv esetében inkább passzív modulokról²⁰ beszélhetünk, addig a hallás esetében aktív modulról van szó. Már BÉKÉSY GYÖRGY²¹ úgy fogalmazott, hogy az első jelfeldolgozás, hangelemzés már a csigában létrejön, és az agy már egy megformált, a hang magasságát tisztán hordozó jelzést kap”.²² Békésy ugyanakkor a jelfeldolgozás tekintetében azt is feltételezte, hogy „szoros hasonlóság van a különböző érzékszervek idegrendszerében”, szinte olyannyira, hogy „az egyik érzékszervet ismerve, meg lehet jósolni a másik érzékszervben lezajló jelenségeket”.²³ Azóta ez a helyzet tovább bonyolódott. A hagyományos elképzelés a Corti-szervet egy nagy spektrum-analizátorként fogta fel, a hallókéregben történő további feldolgozást pedig sok, egymással párhuzamos további spektrum-analizátorra bontva gondolta el. Így a látókéreg analógiájára (ahol különböző és elkülöníthető neuron-csoportok vannak a színre, alakra, látómezőben elfoglalt helyre és mozgásra berendezkedve) a hallókéregnél is az érzéki minőségek egész soráért (így például az intenzitásért, hangmagasságért, térbeli helyzetért, hangszínért) felelős párhuzamos és masszív moduláris rendszert feltételeztek.²⁴ Erre az elméletre kíván rácafolni a JAN SCHNUPP által vezetett Oxford-i kutatócsoport.²⁵

A virtuális akusztikai terek plaszticitását kihasználva és a közéleti, transzaurális²⁶ hangsugárzó-technológiát alkalmazva hoztak létre szisztematikus, jól elkülöníthető és változó hangminőségeket. A kísérletben résztvevő alanyok hallókérgének neurális aktivitását monitorozva két fontos következtetésre jutottak. Egyik szerint a neurális válaszok nem csak az egyedi hangok akusztikai tulajdonságaira (mint például frekvencia-összetételre) vonatkoznak, hanem sokkal inkább a teljes hangkép statisztikai jellemzőire. Tehát a háttérzajnak éppúgy fontos, hangoló szerepe van a természetes hangkörny-

13 Megjegyzem, ez egyáltalán nem újdonság vagy „mágia”, hiszen – ahogy már korábban is említettük – a hang első beíródása éppen képként valósult meg a phonotograph segítségével.

14 Vö. Batta Barnabás dolgozatát erről: *A zenei újrahaznosítás kora*. In: *Extázis és agónia. Független zenei (h)arcterek*, válogatta és szerkesztette: Virág Zoltán, Szeged 2006, Fosszília. 74–85.

15 A hang elmerítő minőségéhez hasonlóan fogunk-e valaha – hasonlóan „immateriális” – fényből szőtt látványban sétálni? Valószínűleg nem. A sztereo-kamerák és -vetítők a látást másolják, de nem idézik meg a virtuális valóságot, mint például a holográfia. Ez pedig szintén objektumként – vagyis egy perspektívában – adódik és nem elmerítő „látomásként”. Nehéz egyelőre olyan virtuális-vizuális teret elképzelni, amely az érzékszerveink számára valami hasonlót produkálna, mint ami például a *Kapcsolat* című film találkozás-jelenetében az idegen bolygó tengerpartján Judie Foster körül megjelenik, mint valamiféle taktilis holográfia, melyben a látvány megremeg, ha hozzáérek.

16 John M. Chowning: *Digital Sound Synthesis, Acoustics, and Perception: a rich Intersection*, 1. Online olvasható: <http://profs.sci.univr.it/~dafx/Final-Papers/pdf/Chowning.pdf>

17 Illetve: „A hangok éppúgy veszítenek intenzitásukból a távolság függvényében, ahogyan a tárgyak csökkennek méretükben. A hang(szín) élessége a hang távolságával éppúgy csökken, ahogyan a látás számára a nagy távolságra lévő objektumok színében is változás (gradiens) van jelen.” Chowning 3.

18 Mindezt evolúciós vagy filogenetikai keretbe ágyazva: „Lehetséges, hogy a két rendszer úgy fejlődött ki, hogy elkerüljék az egymással való konfliktust a külvilág felfogásában, amióta sok vizuális tárgy lehet egyszerre hangforrás is.” Uo.

19 Bár a hang, illetve a fény természete szerint elsőre éppen fordítottan gondolhatnánk. A helyzet bonyolultságát éppen a két közeg, illetve jelenség fizikai tulajdonságainak különbsége adja. A fény lineáris terjedése és azonnalysága a tárgyakat egyszerű és konkrét jelenléttel (illetve kitakarással és elrejtéssel) ruházza fel, míg a hang alig ismer akadályokat – képes nemcsak kikerülni azokat, hanem át is hatolni rajtuk –, ezért sokkal bonyolultabb feladat elé állítja az érzékszerveket. A perspektíva mechanikai és lineáris modellje a hallás esetében csak nyitott közel-terekben alkalmazható.

20 A kognitív tudomány által használt fogalom. Jelen esetben – leegyszerűsítve – valamilyen terület-specifikus (az agyról lévén szó) bemeneti rendszert kell értenünk alatta. Például a látás esetében sok ilyen modul kell elképzelnünk, amelyek mind valamilyen specifikus érzet feldolgozásáért felelősek. Pl. színek, mozgás, stb.

21 Békésy éppen a hallószerv modellezéséért kapott 1961-ben fiziológiai és orvostudományi Nobel-díjat.

22 Online olvasható: <http://www.termeszetvilaga.hu/tv99/tv9907/bekesy2.html>

23 Uo.

24 A masszív modularitás nem csupán periférikus bemeneti és kimeneti modulokat feltételez, hanem az egész agyra érvényesít egy többszázszor modulból álló területspecifikus rendszert, amelyek között már elfogad bizonyos szintű átjárhatóságot.

25 Lásd az erről olvasható beszámolókat az interneten: *Modelling melodies: understanding the neurological basis of sound perception* http://www.bbsrc.ac.uk/publications/business/2008/0801_business.pdf; Greg Downey: *Auditory neurons learning to hear* <http://neuroanthropology.net/2008/01/31/auditory-neurons-learning-to-hear/>; *Lend Me Your Ears, And The World Will Sound Very Different* <http://www.sciencedaily.com/releases/2008/01/080113212745.htm>

26 Egyetlen hallgató szubjektum köré épített, közeli, több hangszórós, megfelelő algoritmussal összehangolt lehallgató rendszert gondolunk el.



Interferencia

zet befogadásában, mint a statisztikus hangzásvilágnak egy zenemű esetében. A másik – az előzőt kiegészítő – fontos észrevétel szerint, mivel a neuronok elsőprő többsége reagál mind a hangmagasság, mind a térbeli helyzet illetve a hangszín változásaira, ezért továbbra sincs megfelelő magyarázat arra, hogyan tesznek különbséget ezek között a minőségek vagy szubmodalitások között.

Fontos tehát annak ismételt hangsúlyozása – ahogyan azt az elején megfogalmaztuk –, hogy a hallókérget az ember egész életén át tartó, a hangkörnyezethez történő konstans adaptáció jellemzi. Ez egy rendkívül gyors rezponzív (válaszadó) rekonfigurációt és neurális plaszticitást takar, amely ellentmond azon kognitív elméleti megközelítéseknek, amelyek a rögzített neurális architektúrák – a masszív modularitás – mellett érvelnek (legalábbis az ilyen elsődleges érzékszervi feldolgozás viszonylatában). Továbbá a csiga (cochlea) mint interfész egy ilyen háttérhangolóval olyan követelmények elé állítja a lehetséges mesterséges jelátalakítók megtervezését, amellyel eddig egyetlen ember alkotta készülék sem rendelkezik.²⁷ A kutatók fenntartják azt a vélekedést, hogy a hallókéregnek alapvetően szüksége van érzéki betáplálásra ahhoz, hogy kifejlesztthessen és összeállíthasson egy saját konfigurációt (vagyis: nehéz volna pusztán idegi stimulációval komplex hallásélményt kiváltani). Ahogy nincs két egyformán halló ember, úgy két egyforma hallószerv sincs. Ezek egy lehetséges cseréjével – transzplantációjával – a hallókéregnek újra meg kellene tanulnia az akusztikai minőségeket leképezni.

Végül két fontos gondolat az elhangzottakkal kapcsolatban. GREG DOWNEY – az egyik beszámoló írója – felveti, hogy a hallás újabb neurológiai működése ismeretében mennyire lehetnek a továbbiakban relevánsak a hangészlelés jelenleg is használt – a zenei hagyományból, a fenomenológiai vizsgálódásokból, az audiológiából és akusztikából vett – kategóriái, mint például a hangszín, hangmagasság, térhelyzet? Downey ezeknek a kategóriáknak a létrejöttét az agy konstrukciós – valóságot átíró/kiegészítő, más szóval imaginárius – potenciáljával magyarázza, épp ezért kiemeli (feltételezhetően a jelen kutatásra kihegyezve) a fenomenológia elégtelenségét vagy a valósággal szembeni deficitjét ebben a helyzetben.²⁸ E szerint – ha jól egészítjük ki Downey rövid megjegyzését – éppen a *közvetlen tapasztalat* lehetősége válna a hallás esetében megkérdőjelezhetővé, amennyiben egy ilyen „öntörvényű” autonóm rendszerről szerzünk tudomást az agy hálózatába építve?

De feltehetünk úgy is egy kérdést – egyrészt Downey-t kifordítva, másrészt újra Kittler-hez illetve Merleau-Ponty-hoz kapcsolódva –, hogy mit tegyünk, amikor technikai modelljeink már nem szolgálnak elegendő magyarázattal? Valóban a fenomenológia elégtelenségére kell rádőbennünk akkor, amikor

27 Vö. <http://www.uni-tuebingen.de/cochlea/>. Itt például Corti-szervből készített szervtenyészetekkel és preparátumokkal kísérleteznek, hiszen mint tudjuk, hallószervünk „antennái” – a csillószőrök – nem képesek regenerálódni a sérülések után; ezért nem visszafordítható a hallásromlásnak egy ilyen folyamata.

28 „Az érzékek antropológiája című kötet előszaván dolgozva arra jöttem rá, hogy annak kitétele – hogy a fenomenológia abszolút szükséges, de nem minden esetben elégséges – a perceptuális mechanizmusok megértésében, döntően fontos. Érzékeink belülről történő felfogása nem egészen ugyanaz, mint az észlelést előállító érzékszervi, neurális és viselkedésszerű mechanizmusok megértése. Agyunk fenemód jó abban, hogy „többel” lásson el bennünket, mint amit érzékelünk, meggyőzve minket arról, hogy van egy közvetlen tapasztalatunk az érzékszervi környezetről.” Uo.

éppen agyunk – jelen esetben a hallórendszerünk – technológiai fölényét látjuk igazolódni? Az elhangzott kérdésekre részben válaszra lelhetünk Merleau-Ponty (feltételezett) *modell*-fogalmában.

Láthatatlan perspektíva

Jóllehet *A látható és a láthatatlan* befejezetlenül maradt főmű, és a hozzá tartozó – CLAUDE LEFORT által szerkesztett és publikált – munkajegyzetek tartalmaznak egy-két modellszerű fiziológiai leírást a retinális működésről, a szemgolyó beágyazottságáról és embrionális kifejlődéséről vagy éppen a testnek hangszekrényként való megtapasztalásáról, azonban ezek a leírások száneként különülnek a természettudományos igényű részletezést és csupán elnagyolt illusztrációkként szolgálnak. Az ilyen modellként felfogott modellek – legyen szó neurofiziológiai,²⁹ pszichológiai³⁰ vagy kulturális modellekről (ahogy a perspektíva esetében is elhangzott annak egy ilyen besorolása) – nem szolgálnak elégséges magyarázattal MERLEAU-PONTY filozófiai célkitűzései számára. A tapasztalat „örvénylő eredete” (márpedig a hallás tolakodó példája ennek), a közvetlen tapasztalat ontológiai megalapozása nem nélkülözheti a konstans hús-vér jelenlétet e modellek „mögül” (ahogyan azt Kittler médiaelmélete megoldotta a szubjektum karanténba helyezésével), ugyanakkor egy hagyományos tudat-test, tudat-tárgy, tudat-tudattalan stb. opozícióra sem redukálható. A *test* ebben a tapasztalatban még minden interszubjektív (egők közötti és értelemdó, kulturális) közeget megelőzően egy intercorporeális (testközötti, vagy ha úgy tetszik: animális) viszonyoknak számunkra legfőbb és elidegeníthetetlen médiumaként és modelljeként adódik: mint „magának a létnek egy prototípusa” és „figyelemreméltó variánsa”.³¹ A *chair* vagy *hús* filozófiai fogalmának bevezetése a testet egyszerre tünteti ki a világ „dolgai” között és állítja azokkal rokonságba, de anélkül, hogy eltárgyasítaná és élesen elhatárolná őket egymástól. A *médium* hasonlóan ellenáll a „körülhatárolásnak”, hiszen egyszerre jelenik meg Kittler-nél eszközként, tárolóként, hordozóként, közvetítőként és egyfajta „anyagi állapotként”.

Ennek az „anyagi állapotnak” az analóg beíródásáról vagy transzgressziójáról, illetve transzpozíciójáról (a médium „másikaként” való megjelenéséről) számoltunk be korábban a hangrögzítés esetében. Ilyenkor került likvidálásra az eredeti médium (mint rezgés vagy nyomáskülönbség), és rögzült látható illetve le- és újra-olvasható architektúráként a hanglemez barázdáiban vagy a mágnesszalag anyagi elrendeződésében. Természetesen nem állítjuk, hogy a *médium* fogalma elég volna a *hús* helyettesítésére vagy pótlására,³² ugyanakkor a kettő összevetése lehetőséget adhat a *hús* fogalmának újabb, a technikai médiumokra történő kiterjesztésére, illetve kölcsönösségükből adódóan mindkettő közelebbi értelmezésére. A *hús*, ez a lényegszerű „valami” – *elem* – egyszerre tölti ki testem mélységeit és a dolgok belsejét éppúgy, mint a látható világ részeit, az egymástól távollevő testek és dolgok térközét. Ilyen értelemben beszélhetünk *húsként* például a levegőről és a hangról. A *hús* két állapota – *létminősége* vagy tartománya – között tesz különbséget Merleau-Ponty: a test és a világ húsa között. Előbbi érző és önmagát érezni képes, míg utóbbi csak érzékelhető. „Testemet átadom és kiszolgáltatom a dolgoknak, hogy beíródassanak a húsomba, hogy közölhessék velem sajátos minőségüket...”³³ Testem nem különül el a világ húsától, hanem annak egy kitüntetett – érezni képes – variánsa és (az ember számára) minden érzékelhető dolog *mértéke*.³⁴ Merleau-Ponty a test szinergikus (közös ható, együttműködő) egységét hangsúlyozza,³⁵ ezért az érzékszervek merev megkülönböztetése ellenében vezeti be a *revertibilitás* (kölcsönösség) fogalmát, és mint a *hús* legfőbb sajátosságát határozza meg. Az érzékszervek olyan csatornák, amelyek a test nyit meg a világ felé, és amelyek mind osztoznak a *hús* tulajdonságaiban, azaz

29 „Ha visszaállítjuk a világnak és a Létnek az észlelésből kiinduló vertikális képét, akkor fölöslegessé válik, hogy a neuro-fiziológia mintájára az objektív módon felfogott testen belül keressük az idegrendszeri működéseknek azt a rejtett és átláthatatlan rendszerét, amely megmagyarázni hivatott, hogy hogyan is lesz a szintén objektív módon vizsgált ingerekből egységes észlelés. A fiziológiai rekonstrukciók és az intencionális elemzés ugyanazzal a kritikával illethető: egyik sem veszi tudomásul, hogy elkülönített mozzanatokból és az őket egymáshoz fűző pozitív viszonyokból soha nem konstruálható észlelés és észlelt világ. Mindkét vállalkozás pozitívista...” Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*, L'Harmattan Kiadó, Budapest 2007, 259.

30 A Gestalt-pszichológiával szembeni ellenérv: magát a lényegét téveszti szem elől, amennyiben csak a megismerés vagy a tudat összefüggésében vizsgálódik.

31 Vö. Merleau-Ponty 154.

32 Annak értelemben sem, hogy a technika képes volna az ember helyettesítésére. Például önmagát érezni képes robotot vagy protézist még nem fejlesztettek ki.

33 Merleau-Ponty 165.

34 Merleau-Ponty 172. ill. 278.

35 „...a testem a szemeimhez, illetve kezeimhez tartozó kis tudatokat egy hozzájuk képest laterális, haránt irányú művelet segítségével egyesíti egyetlen érzékelési nyálabbá.” (Vagyis a jelenlét és a tapasztalat számára a test szinergikus összehangoltsággal adott és nem szanasztét heverő elkülönített érzékszervek halmazaként.) Merleau-Ponty 160.

reverzibilisek kell, hogy legyenek mind a világ dolgaival, mind pedig egymással. Ez azt jelenti, hogy ahhoz, hogy a dolgok érzékelhetők legyenek számomra, nekem is ugyanúgy tapinthatónak, láthatónak, mélységgel rendelkezőnek kell lennem, mint maguknak a dolgoknak, amelyek között szintén reverzibilitásnak kell lennie ahhoz, hogy mediális beíródásokról és transzpozíciókról beszélhessünk.³⁶ Az érzékszervek közötti reverzibilitás pedig Merleau-Ponty számára elsősorban azt jelenti, hogy a láthatónak egyben tapinthatónak is kell lennie. Különbséget tesz belső tapintás – testem, szerveim működés közbeni érzékelése³⁷ – és külső tapintás között. Ennek a külső tapintásnak az értelmében beszél tapintó látásról, azonban elbizonytalanodik, amikor a hallásról is ezt kellene feltételeznie.³⁸ *Így már nem kerül sor a hallás és a látás reverzibilitására.* (Annak korrekciójára viszont igen, hogy a reverzibilitás sosem lehet teljes: „mindig csak küszöbön áll, de soha nem valósul meg ténylegesen”).³⁹ A hallásnak csak rövid időre jut kitüntetett szerep: azért, hogy a hűstől a zenén mint érzéki idealitáson⁴⁰ keresztül elvezessen a gondolkodáshoz, nyelvhöz vagy tiszta idealitáshoz (más szóval a láthatótól a láthatatlanhoz), hogy aztán újra visszaadja a terepet a látásnak/tapintásnak. Így már nem kaphatunk arra választ, hogyan gondolhatta el Merleau-Ponty a zenei tapasztalat szerveződését.⁴¹ Azonban az általa megrajzolt test-fenomenológiai modell nem mond ellent a technikai médiumok és hangterek kortárs tapasztalataival történő kiegészítésnek, így ennek következtében megelőlegezhető a külső tapintás (részben pedig a látás) és a hallás közötti reverzibilitás.

A hangrögzítés korai tapasztalatai (Edison) illetve a hang fizikai jellemzői (mechanika) már korán rávilágítottak a hang taktilis (érintő-tapintó) jellegére. Ez mégsem adott elég okot arra, hogy a hallószervet is tapintóként gondoljuk el. Elsősorban azért nem, mert a hallás – ahogy arról HANS JONAS részletes érzékfenomenológiai elemzése is beszámol – egy eseményre és nem magára a hangot előállító létezőre vonatkozik, ezért csak dinamikus realitásról lehet szó az esetében, és nem statikusról, ahogy a látásnál.

„Úgy találtuk, hogy a hallóérzék teljesen [az idő-] dimenzióban belül marad, mivel szintézisének eredménye, a kiterjedt akusztikus tárgy (például a dallam) megtartja elemeinek azt az egymásutánját, amelyet maga a tapasztalati szukcesz-szió [egymásra következő] is eredendően birtokolt.”⁴² A hallás így csupán idő-

36 Ennek egy jó példája lehet a Doppler-effektus.

37 Például a szemgolyóm mozgása vagy hangképzés közben testem ürege és gégefőm rezonanciája.

38 A láthatónak és a tapinthatónak, illetve a hangnak a vizsgálatok zárójelben még felteszi a kérdést: „A hang és a hallás összetartozása mellett vajon melyek az egyéb összetartozások?” Merleau-Ponty 162.

39 Amelyet a tapintással és a hallással demonstrál. Így például a hallás esetében: saját beszédemet nem hallhatom kívülről úgy, mint másokét. Mindig csak egy oldalon állhatok egyszerre. (168.) ugyanígy gondolhatok az érzékszervek küszöbére vagy neurológiai példára „vetemedve”, a neuronok tüzelésére vagy kislülésére. Ha folytonos és teljes volna a reverzibilitás a világ és én közötttem, akkor a látásom túlexponálnódna, a fülem begerjedne, vagy egyszerűen már nem volnék, és a világ egy nagy egybefüggő homogén tömeggé változna.

40 Az érzéki idea vagy érzéki gondolat nem először jelenik meg a zene meghatározásaként. Lásd Hegel-nél és Kierkegaard-nál.

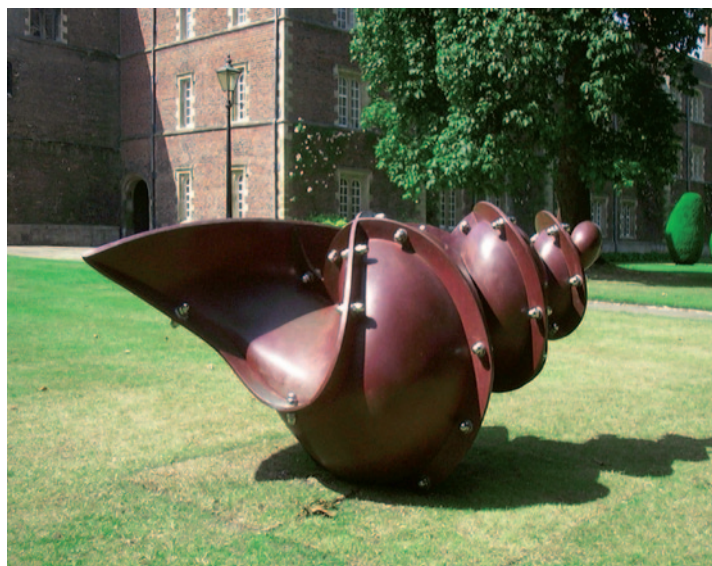
41 Proust idézését leszámítva.

42 Jonas 114.

EDWARD ALLINGTON

Csiga / Cochlea, 2000

© <http://www.jesus.cam.ac.uk/images/news/cochlea.png>



tárgyként adott, térbeli tárgyként – mint a látás és a tapintás esetében – már nem. Azonban a hangok egy valós akusztikai térben sosem hermetikusan elszigetelve érkeznek a fülbe. Legyen szó egyetlen rövid és elkülönült hangeseményről vagy egy tömeg zsvájának hangfonatáról (egymás melletti hangok összeadódó sokaságáról), azok mindig magukon viselik az adott akusztikus környezet jegyeit. Természetes körülmények között a fülünkbe érkező hangok már mindig is megmerítkeztek a visszaverődések által tartózkodásunk hangterében, és konstans módon szállítják magának a hangzó térnek a nagyság-érzetét vagy kitapintható térfogatát, mint mentális képet. A technikai terek modellezése és alkalmazásai a zene- illetve a filmiparban, valamint a sztereo és sokcsatornás otthoni rendszerek tömeges elterjedése kiképezte hallásunkat a hangterek jellemzőinek kiszűrésére, felismerésére, melynek köszönhetően – aktív figyelem mellett – éppoly statikus jelenléttel bírnak észlelésünk számára, mint vizuális megfelelőik. Amennyiben egyszerűen csak passzív hallgatók vagyunk, hallórendszerünk – ahogy az róla korábban kiderült – ösztönszerűen elvégzi a feladatot „helyettünk”, így sosem hiányozhat az adott tartózkodási helyünk aurális térérzete.

A látható és a láthatatlan fogalmi hálójára vetítve tehát elmondhatjuk, hogy az érzéki idea természetének egyáltalán nem mondana ellent, amennyiben egy akusztikus tér pregnáns jelenléte a húsombba való beíródása során nem egy dal- lamot vagy harmóniát, hanem egy láthatatlan euklidészi teret vagy hallhatóságot nyitna meg a gondolkodásom számára. Ettől kezdve pedig ez ugyanúgy fog működni a virtuális tér projekciók észlelése esetében is. Így otthonosságunk virtuális kiterjesztésével – valós tereink hű technikai másolataival – egy időben válik kihívássá a radikálisan új és idegen tapasztalatok megszerzésének lehetősége is.

A zárójelek feloldása

E tanulmány az aurális/auralitás fogalmának tisztázásával, valamint a lehetséges fordulatok összegyűjtésével és megelőlegezésével azt tűzte ki feladatául, hogy egy rövid történeti áttekintést nyújtson a hang jelenségének természettudományos megközelítéseiről, a hangrögzítéssel – és a technikai médiumokkal – elinduló általános és felgyorsuló változásokról. Ezeknek a technikai tereknek és tárolóknak az alkalmazásában minőségi ugrás következett be a digitalizáció fejlődésével és általános elterjedésével. Ezért össze kellett foglalnunk a valós és virtuális technikai terek és térképzeteink közötti bonyolult kapcsolatokat, átfedéseket és különbségeket. Ennek megértéséhez szükség volt a technikai médiumok további részletesebb elemzésére és fenomenológiai vizsgálatára. Híven az aurális fogalmában megelőlegezett érzékszervi vonatkozashoz, tennünk kellett egy rövid kitérőt a kognitív modellek és biológiai referenciáik irányába, hogy azt követően egy sajátos fenomenológiai szemléletben megelőlegezzük hallásunk tapintó és – részben – látó képességét. Mind-ezt azért tartottuk fontosnak megtenni, hogy elfogultságtól mentesen közelíthessünk a technikai médiumokat övező misztikumhoz, de éppúgy mérsékeljük velük kapcsolatos előítéleteinket (amennyiben vannak ilyenek).

Azok az elvárások, amelyek egy lehetséges aktív aurális fordulattal szemben felmerülhetnek, az elektroakusztikus zenében keresendők. (A századforduló zajtérképeinek megjelenését, majd később sajátos globális emancipációját inkább passzív fordulatnak tekinthetjük.)

Az elektroakusztikus zene elméletének egyik központi gondolata maradt a hangok morfológiája, alaktana.⁴³ Ennek módszertani gyökerei a konkrét zene (musique concrète) hagyományában és az akusztatika elméleti és gyakorlati megalapozásában találhatók. Ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy egy ilyen aurális fordulat érdekében sötétítsük el a világot, bár ez már önmagában létrehozna az észlelés új feltételeit (az akusztatikus szituációt), és elkezdhetnénk máris „egy másik füllel hallani”, ahogy azt PIERRE SCHAEFFER ígéri programjában.⁴⁴ Lehet, hogy az akusztatika kortárs tapasztalata – ahogy arról DUGAL McKINNON dolgozata beszámol⁴⁵ – a technológiai fenséggel kapcsolódik össze, ennek nem kell szükségszerűen a villany leoltását jelentenie. A digitális hangtervezés objektumai úgy jelennek meg a reálisban, hogy már eleve nélkülöznek minden valóságos tárgyi vonatkozást. Éppúgy működnek mind akusztatikus, mind multimediális keretek között. McKinnon értelmezésében a technológiai fenséges⁴⁶ tapasztalatában a sötétség az érzékszervi megfosztás (magány, hiány, üresség), a hangtechnika dinamikai potenciálja (hangerő) pedig a félelem előhívója. A hangsugárzók által létrehozott terek folyamatos alakíthatósága, mozgathatósága és kiszámíthatatlansága nyújtja a végtelennel

43 Roads idézi Bayle-t. 20.

44 Pierre Schaeffer: *Acoustics In: Audio Culture, Readings in Modern Music*, edited by Christoph Cox and Daniel Warner, Continuum, New York, 2006, 81.

45 Olvasható interneten: http://www.ems-network.org/IMG/pdf_McKinnonEMS07.pdf

46 A Burke-i, illetve Kant matematikai fenségesét alkalmazza.

való találkozás lehetőségét. Látható, hogy a fenséges tárgyat kitevő hangobjektumot – a fenséges tapasztalat forrását – éppen az értelem általi leképezhetetlensége, meghatározatlansága okozza. Hasonló meghatározatlanságról, de kevésbé fenséges tapasztalatokról beszélhetünk az intermédia és interaktív művészetek kapcsán. Josef Cseres ezekkel szemben támasztott követelményét így fogalmazza meg: „A poétika és a média, illetve technológia közt fennálló kapcsolatnak minden műalkotásban egyensúlyban kell lennie.”⁴⁷ Itt éppúgy megeshet, hogy egy ilyen „fizikai esztétikában” (Cseres) a megértés helyét a tapasztalat és a tartam gazdag meghatározatlansága vegye át. Így a képzelet végtelen játéknak vagy a reflexív viszony kimeríthetetlenségének helyébe a technikai apparátus kimeríthetetlensége léphet: az érzékek folytonos táplálása.⁴⁸ Amennyiben a zenei tapasztalat a meghatározatlanság jegyében születik újjá, a hallgató előzetes tudásának és elvárásainak tagadásában, amelyben az otthonosságból és kis meglepetésekből felépített hagyományos zenei szerkezetekkel szemben a meglepetés éppen az otthonosság megtalálásával érkezik el. ROADS könyvében egy egész fejezetet szán a mikrohangos zeneszerzés esztétikai kérdéseinek. Ezek részletes tárgyalása egy másik dolgozat feladata lehetne. Érdemes volna megvizsgálni, milyen szerepet tölt be és hogyan érvényesül az ilyen tapasztalatokban a hallás tapintó képessége, ahogyan azt Roads esztétikai előfeltevései is megelőlegezik. Például: a zenei anyag hogyan vonzhatja az észlelést az idő, illetve a tér irányába, a meghatározatlanság illetve a meghatározottság felé? Az akusztikus szimulákrumok (Harenberg) megjelenésével és tervezhetőségével, a különböző szintézis-eljárások elterjedésével lehetővé vált a zenei tapasztalatok széles spektrumának megszerzése, a repetitív tánczenei műfajoktól egészen a hangsobrászatig. A fejlett technológiai infrastruktúrák kiépülésével a megújuló hangkultúra egyértelmű igényt támaszt az aurális építészter szerepvállalására élettereink minőségi kialakításában. A hangművészet így alkalmazott művészetként jelenik meg és járulhat hozzá a közterek (akusztikai) identitásának megtervezéséhez, az otthonosság kiterjesztéséhez. Ez az aurális fordulat épp csak elkezdődött.

BIBLIOGRÁFIA

- Batta Barnabás: *A zenei újrahasznosítás kora*. In *Extázis és agónia. Független zenei (h)arcok*, válogatta és szerkesztette: Virág Zoltán, Fosszília, Szeged 2006, 74–85.
- Barry Blesser and Linda-Ruth Salter: *Spaces Speak, Are You Listening? Experiencing Aural Architecture*, The MIT Press, Cambridge 2007
- John M. Chowning: *Digital Sound Synthesis, Acoustics, and Perception: a rich Intersection*, Verona 2000, <http://profs.sci.univr.it/~dafx/Final-Papers/pdf/Chowning.pdf>
- Jozsef Cseres: *Zenei szimulákrumok*, Magyar Műhely Kiadó, Budapest 2005
- Hubert Damisch: *A perspektiva – múltbéli dolog?* In: *Változó művészetfogalom. Kortárs frankofon művészetelmélet*, szerkesztette és válogatta: Házas Nikolett, Kijárat Kiadó, Budapest 2001, 129–142.
- Dugal McKinnon: *The Acousmatic and the Language of the Technological Sublime*, in: *Electroacoustic Music Studies Network – De Montfort/Leicester 2007*, http://www.ems-network.org/IMG/pdf_McKinnonEMS07.pdf
- Michael Harenberg: *Die musikalisch-ästhetische Verortung klingender Räume. Virtuelle Räume als musikalische Instrumente*, in: *HyperKult II, Zur Ortsbestimmung analoger und digitaler Medien*, hg: Martin Warnke, Wolfgang Coy, Georg Christoph Tholen, Transcript, Bielefeld 2005, 211–233.
- Hans Jonas: *A látás nemessége. Érzékfenomenológiai vizsgálódás* In: *Fenomen és mű. Fenomenológia és esztétika*, szerkesztette: Bacsó Béla, Kijárat Kiadó, Budapest 2002, 109–122.
- Douglas Kahn: *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. The MIT Press, Cambridge 1999
- Friedrich Kittler: *Gramophone, Film, Typewriter. Writing Science*. Stanford University Press, Palo Alto 1999
- Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme, 1800–1900*. Fink Verlag, München 2003
- Brandon LaBelle: *Background Noise. Perspectives on Sound Art*, New York 2006, Continuum
- Lőrincz Csongor: *Medialitás és diskurzus. Az 1900-as lejegyzőrendszer*. Friedrich A. Kittler: *Aufschreibesysteme 1800/1900* In: *Történelem, kultúra, medialitás*. szerkesztette: Kulcsár Szabó Ernő, Szirák Péter, Balassi Kiadó, Budapest 2003
- Maurice Merleau-Ponty: *A látható és a láthatatlan*. L'Harmattan Kiadó, Budapest 2007
- Curtis Roads: *Microsound*, The MIT Press, Cambridge 2004
- Pierre Schaeffer: *Acoustics* In: *Audio Culture, Readings in Modern Music*, edited by Christoph Cox and Daniel Warner, Continuum, New York 2006, 76–81.
- Johnathan Sterne: *The Audible Past / Cultural origins of sound reproduction*. Duke University Press, Durham & London 2003
- Zoltai Dénes: *A zeneesztétika története a kezdetektől Hegelig. Éthosz és affektus*, Kávé Kiadó, Budapest 2000

⁴⁷ Cseres 158.

⁴⁸ Lásd például egy ilyen – Cseres által inspirált – rövid elemzésünket Don Ritter *O Telephone*-járól (Balkon 2009/7,8), illetve: az aiszthészisz fogalmának újra ártértékelődéséről és az érzéki érzékelés eredeti Baumgarten-i konnotációjának aktualizálásáról, lásd Cseres 137.

Rózsás Livia

Hang a zajban

+3dB Kortárs Hangművészeti Fesztivál

- **2B Galéria; Parthenon-fríz terem, Feszty-ház (Magyar Képzőművészeti Egyetem, Epreskert); Labor, Budapest**
- **2010. május 11–14.**

„hang –
elkészett zaj, ajándék gondolataidnak,
az időben idegen,
itt végre kihajt.”

Paul Celan: *Semmi* (Ford.: Schein Gábor)

■ A hangművészet magyarországi története Paul Celan kései lírájához hasonlóan enigmatikus – remélhetőleg csak egyelőre. A huszadik század második fele óta többször felbukkan a képzőművészetben az az igény, hogy a vizualitás mellett az auralitást is bevonja eszköztárába. Több generáció több hullámban tett erre kísérletet: gondoljunk csak az Új Zenei Stúdióban működő szerzők audiovizuális alkotásaira, vagy például Várnai Gyula egyes műveire. A legutóbbi években a 2007-ben a megalakult BESOROLÁS ALATT (BA) csoport (BLAZSEK ANDRÁS, KISS MÁTÉ, KOVÁCS IMRICH, NAGY GERGŐ, PETHŐ ZOLTÁN, ZÉRCZI ATTILA) kezdett el hangművészettel foglalkozni, egyrészt audiovizuális – több esetben helyspecifikus – performanszok létrehozásával, másrészt pedig a *+3dB Kortárs Hangművészeti Fesztivál* életre hívásával, amelyet idén második alkalommal rendeztek meg.¹ A BA így nem csak saját műveivel szélesíti a magyar hangművészeti palettát, de szervezői tevékenységével is próbál helyet biztosítani a hasonló kezdeményezéseknek a művészeti szcénában. Fogarasi Hunor a 2009-es, első *+3dB*-ről írt beszámolójának zárszavában² a második fesztiválra bízta a következtetések levonását, egy ilyen szűk réteget érintő fesztivál létjogosultságának kérdését. Egy már biztos: az idén volt és remélhetőleg 2011-ben is lesz *+3dB Fesztivál*.

A szervezők az előző évhez hasonlóan a zene és a képzőművészet között elhelyezkedő művészeti ágakra: a hangművészetre és a hanginstallációra voltak kíváncsiak. Idén a fesztiválhoz azonos című kiállítás is csatlakozott, mely négy napig volt látogatható a 2B Galériában, ahol három ország művészeitől három hanginstallációt láthatott és hallhatott a közönség.

HANS W. KOCH³ *Circle of fiths* (2006) című, tizenkét csatornás hanginstallációjának tizenkét hangszóróját a kromatikus skála hangjaiból felépülő kvinttkörnek megfelelően rendezte el. A megszólaló zeneműveket és han-

¹ Nagy Ágoston: *+3dB – kortárs hangművészeti előadás sorozat*. Balkon 2009/7, 8., 48–49.

² Fogarasi Hunor: *BA+3dB – Diploma kiállítások +3dB kortárs hangművészeti előadás sorozat*. Balkon 2009/7, 8., 49–52.

³ Kölni zeneszerző performer és hangművész. 2008-ban a linzi *Ars Electronica* díjazottja.

SÓRÉS ZSOLT

Drones of New Babylon / Ahad's Masters Garden sorozat, hatodik darab; Epreskert (MKE); © fotó: Zérczi Attila



gokat a művész ennek megfelelően bontotta fel, mindegyik hangszóróhoz egy-egy zenei hangot csatolva. A majdnem másfél órás loop alatt háromféle hanganyag szólal meg. Liszt Ferenc elsőként lejátszott, *Magyar Rapszódia* (1847-1853) című darabjainak egy-egy zongorafelvételét egy Bombayben rögzített field recording (térhangfelvétel) követte. Az utcazajt a művész – minden zajt és zörejt a tonális skála egy-egy hangjának megfelelően – szintén tizenkétfelé osztotta, így mesterséges audiolis teret hozva létre az eredeti utcai környezet helyett. A harmadik hangzóanyag tizenkét akkordból álló saját szerzemény, elektronikus eszközökkel előállítva. Koch művével a zenei hangokat lefedő kvintkör mesterséges mivoltára irányítja a figyelmet, megmutatva, hogy az nem adhat teljes értelmezési keretet az auditív információknak.

NAGY GERGŐ⁴ *Sinus* (2009) című hangobjektjében a bipoláris szinuszgörbe fizikális változása követhető nyomon. A falra függesztett fémlamezákra szerelt kontaktmikrofonok az anyag fizikai behatásait tették hallhatóvá. A lemezeket a mögöttük elhelyezkedő propellerek ritmikusan ütötték-kopogtatták meg: szabad füllel is hallható volt az általuk keltett zöreje. A kontaktmikrofonok jeleit számítógép erősítette és dolgozta fel, majd továbbította az elhelyezett fülhallgatóra, magát a mozgást téve hallhatóvá. Nagy Gergő a fémlapokat az objekt első verziójában szinuszgörbe mentén helyezte el, utalva a hang hullámtermészetére.

A NEON & LANDA⁵ holland művészpáros *Walz Promenade* (2007) című installációjában különböző méretű és átmérőjű alumíniumcsövek szerepeltek párban. A csövek, amelyekbe szelepeken keresztül kompresszor által sűrített levegő kerül, az orgona sípjaihoz hasonló elven hangot adnak. A szelepeket elektronika vezérli, amelyet mozgásérzékelő indít el, ha egy látogató az installációhoz közelít. Ha nem „érzékelnek” mozgást, a csövek néhány percen belül elhallgatnak: így próbálják a művészek a befogadót folyamatos helyváltoztatásra kényszeríteni, hogy az installációt minél több szem- és „fülszögből” érzékeljék. A csövek körülbelül hárompercnyi keringőritmusra programozott játék után improvizációba kezdenek. A szerzőpáros hanginstallációira jellemző, hogy soha nem használják hangfalakat: saját hangszereket építenek, amelyeket elektronikus vezérlés segítségével tesznek önműködővé.

A fesztivál második napján került sor az Epreskertben a zenei performanszokra,⁶ melyek a tavalyi évhez hasonlóan teltházak voltak. GEORGIJ BAGDASAROV⁷ cím nélküli performansa nyitotta a sorozatot, amelyben sopranino szaxofont, preparált gitárt és mbirát, valamint az analóg hangszerek mellett loop-pedált és effektprocesszort alkalmazott. Az előcsalt zenei hangok és zörejek – több esetben összetett ritmusokká és dallamokká összeállva – egyre rétegzettebbé és gazdagabbá váltak Bagdasarov improvizációja nyomán, így ez az előadás tartotta a legszorosabb kapcsolatot a hangszeres zene hagyományaival. SÖRÉS ZSOLT⁸ az Ahad's Masters Garden sorozatának hatodik darabját adta elő *Drones of New Babylon* címmel, amely közvetlen utalás Constant Nieuwenhuys majdnem húsz éven át futó projektjére (*New Babylon*, 1956-1974).⁹ A szituacionista művész olyan utópisztikus, teljességgel automatizált világot képzelt el, melyben a munkát kreatív játék helyettesíti. Vízíójában az építészet központi szerepet játszik a társadalmi életben: az egész bolygót egy folyamatosan mozgásban lévő, s így állandóan változó kapcsolatokat teremtő, labirintusszerű épület borítja. Sörés az utópisztikus világ hangjait nagy számú analóg és digitális eszközökből, többek között rugophonból, preparált hegedűből és chaos-padból csalta elő. Előadása sokakból jól látható megdöbbenést váltott ki: a performer teljes odaadással, valósággal küzdött általa felhalmozott eszköztárral, amely fölött szinte elképzelhetlenül nagy kontrollt volt képes gyakorolni.

NEON & LANDA előadása – installációjukhoz hasonlóan – saját maguk által készített hangkeltő eszközök megszólaltatásán alapult. Most is a segítségükre volt a digitális eszköztár: analóg hangok és azok visszajátszott felvételei léptek egymással kölcsönhatásba, párbeszédet alakítva ki. Koncertjükben négyféle, sajátos külsejük miatt vizuális élménynek sem utolsó, hangzó szo-

⁴ A hanginstalláció, performance és a zeneszerzés a főbb alkotói területei. Az MKE-n végzett 2009-ben. A Besorolás Alatt csoport egyik alapító tagja

⁵ Leon Spek és Nanda Milbreta 2007 óta dolgoznak együtt hangművészeti munkáikon. Elektronikus és analóg „alapanyagok” kísérleti felhasználásával hoznak létre hanginstallációkat, szobrokat, hangszereket és zeneműveket.

⁶ A +3dB honlapján megtalálhatók az előadások dokumentációi: http://web.me.com/bagroup/Site/+3dB_Contentemporary_Sound_Art_Festival.html

⁷ Sokoldalú örmény származású művészegénység; zeneszerző és előadó valamint dokumentumfilm rendező. Jelenleg a prágai Filmművészeti Egyetem (FAMU) PhD hallgatója.

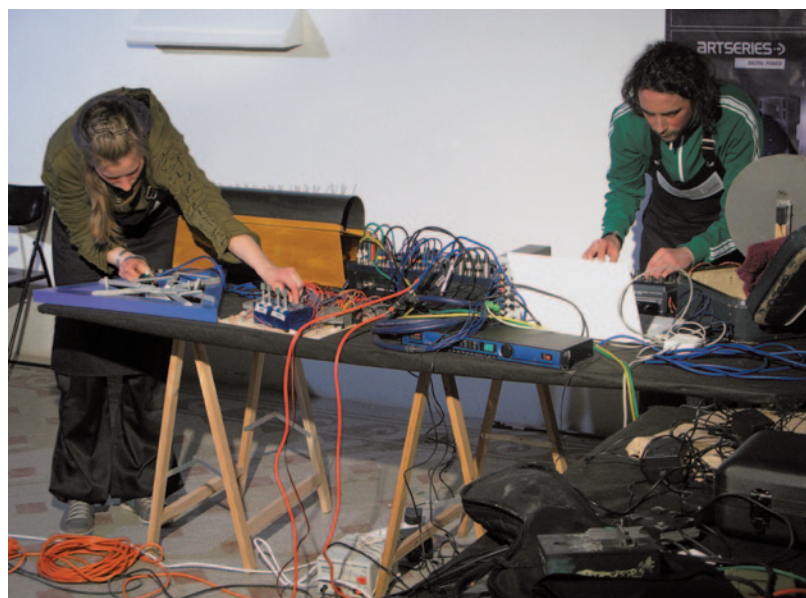
⁸ Elektroakusztikus és zajzene szerző, hangművész, performer és konceptuális művész. A Relatív (Át)Hallások Nemzetközi Kortárs Zenei Találkozó művészeti vezetője.

⁹ <http://members.chello.nl/j.seegers1/situationist/constant.html>



GEORGIJ BAGDASAROV

Cím nélkül, performansz, Epreskert (MKE); © fotó: Zérczi Attila



NEON & LANDA

Előadás, Epreskert (MKE); © fotó: Zérczi Attila

NAGY GERGŐ

Sinus, 2009, 2B Galéria; © fotó: Zérczi Attila



bornak is nevezhető tárgyakat alkalmaztak: ferrofont, amely, mint a neve is mutatja, két egymással párhuzamosan felállított vaskorongból áll; egy tunellel elnevezésű, fémrészekkel és rugóval felszerelt, de alapvetően fa hangszert; háromszög alakú, szintén rugókkal felszerelt, tulajdonképp preparált triangulumot; és két nagyméretű fa kürtöt, melyek egy rugóval kapcsolódtak egymáshoz. A művészek párhuzamosan, egymás játékára reflektálva, improvizatív módon játszottak az összes hangszeren.

HANS W. KOCH 1992 óta foglalkozik az előadás környezetét is a hangzásba bevonó rendszerek gyakorlati megvalósításával. A fesztiválon bemutatott előadása – $[x^\infty = op(x^\infty)]_3$ – az osztrák származású amerikai fizikus és filozófus, Heinz von Foerster téziséhez próbál utat találni egy hangobjekt létrehozásával. Foerster tétele visszacsatolós, avagy autopoietikus rendszert ír le, amit Koch egy papírhenger segítségével hoz létre, amelynek egyik végére egy mikrofont, másikkra egy hangszórót helyezett el. A művész max/msp program segítségével valós időben irányítja a felállított installációban létrejövő visszacsatolást.

A $+3dB$ Fesztivál egy olyan folyamat része, amelybe nem csak a 2009-es $+3dB$, hanem még egy sor más, eddig feltáratlan és feldolgozatlan hangmunka is beletartozik. A magyar hangművészet történetének kutatása és nemzetközi kontextusba helyezése, a hangnak a zajból való kiemelése még rengeteg feladatot tartogat a művészet- és esetleg a zenetörténet számára. Ennek egy kis részét a Besorolás Alatt már magára vállalta, és vállalja a jövőben is.

Kovács Balázs

Jegyzet a hangművészetről a $+3dB$ kapcsán

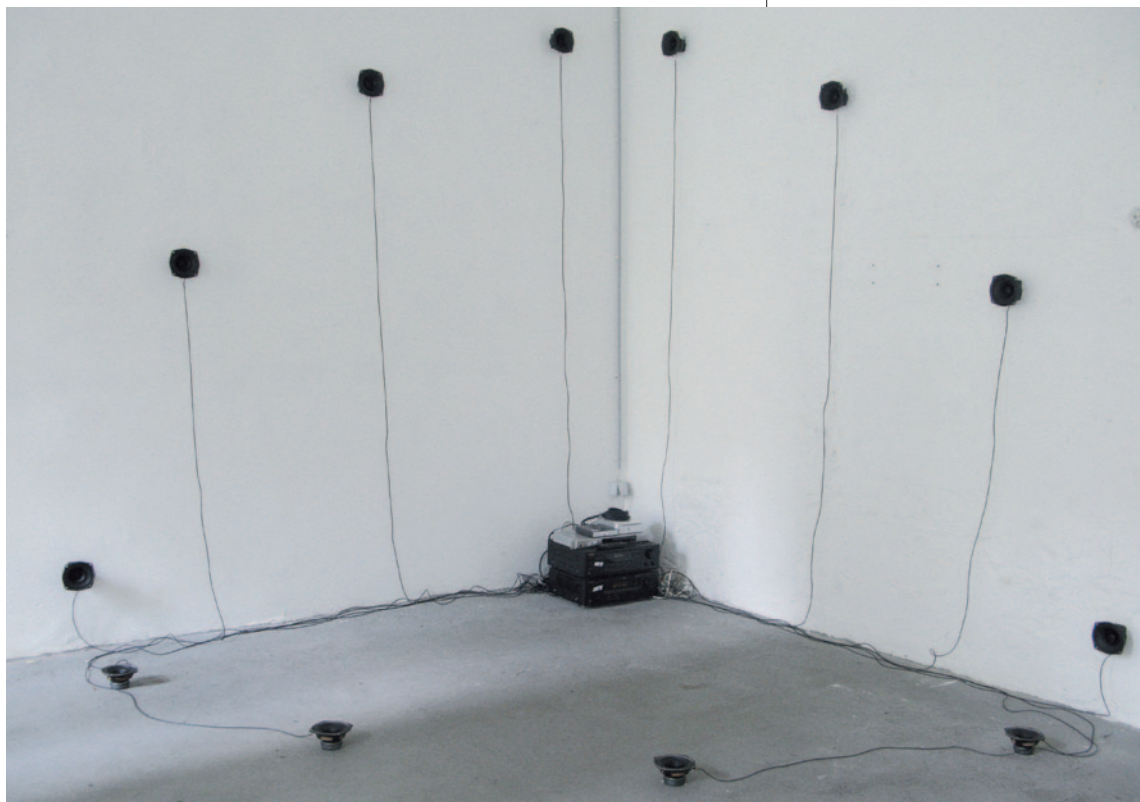
■ Amilyen szokatlan kifejezés magyarul a hangművészet, olyan természetes mégis, amikor angol vagy német alakjában halljuk: sound art, illetve Klangkunst. Nem állíthatom, hogy a magyar változat kifejezetten pozitív konnotációkat hordoz: már Kant is kettősen fogalmaz a nyelvtől elszakadt, de zenei értékkel még

nem bíró hangművészetről,¹ a későbbiekben pedig épp eme labilitás okozta, hogy az nagy eséllyel számíthatott a megtúrt műforma mint korántsem önálló művészeti ág szerepére, ahová azokat a műveket és alkotókat sorolhatjuk, akik bár hangzó alkotásokat hoznak létre, zenei ismereteik mégiscsak, vagy elfelejtették azokat. Ez a rövid jegyzet csak arra szeretné felhívni a figyelmet, amire épp maga a hangművészet is irányul: létezhet művészeti forma úgy is, hogy nemcsak háttérbe szorítja, de ki is zárja a vizualitást. A kizárólag hangzó alkotások – pl. a binaurális felvételek – mindenki számára egyértelmű jelei a látás kiiktatásában, auditív felülírásában rejlő erőnek: példa erre TOMÁŠ VANĚK a legutóbbi, 2010-es Placc-on bemutatott helyspecifikus hanginstallációja, amely a hangot olyan közel hozza, hogy a benne résztvevő hallgató valóságtudatát, érzékszerveit is tetszése szerint megtéveszti.² Talán ez is okozza, hogy a hangművészet igazi léte valójában opposíció a látással, és a hatására létrejött, makacsul nem-látó művészeti felvetések nem csupán ideiglenes áramlatok, hanem önálló műformák. Ezek a „küklöpszok” – pl. a hallásra koncentrálni hangjátékok, akusztatikus zene, térhangfelvételek (field recording vagy fonológia) vagy az utóbb is említett háromdimenziós hangkísérletek – a hallásélmény autonómiájának megcélzásával véleményem szerint a vizualitás által közvetített térélmény kiterjesztésére, akár felülírására is jogosultak, közvetve pedig felvethetik a tetszetlen, anyagnélküli, netán virtuális művészet lehetőségét. Ezen az úton bizonytalanná teheti létüket, ha a hangművészetről mint hangzó képző-, médiaművészeti alkotásokról beszélünk, ahogy az a $+3dB$ által bemutatott alkotások esetén is fennáll. Javaslom ezért, hogy a hangművészet formáit a képzőművészeti vagy zenei beágyazottságon túllépve ismerjük meg, hogy az ne csupán átmeneti, „kevert” műformaként jelenjen meg a képzőművészet és a zene között, hanem számos – bár kétségkívül szubkulturális – kezdeményezés kiindulópontja lehessen.

Ellenvélemény az általam felvázolt auditív ortodoxiával szemben, hogy a hangművészet másik értelmezésében a hang kreatív vizuális-haptikus beillesztésével találkozhatunk: vezérlőfelületek, hang-kép kapcsolatok és átjárások stb. Ezek a megoldások elsősorban az audio-vizualitás mint egyenrangú modalitások művészetei felé vezetnek, s bár céljaik hasonlóak az előbb említett formákhoz, ráadásul közérthetőbbek és látványosabbak, lehetőségeiket tekintve korlátozza őket a vizuális és auditív tartalom egyidejűsége, a kifejezés erejének növelése a vizualitás leválasztásában rejlő lehetőségek kiaknázása nélkül.

¹ Immanuel Kant, *Az ítélemerő kritikája*, ford. Papp Zoltán, Szeged, Ictus, 1997. 53. §., 256–257. A Kant által használt Tonkunst fogalom mindamellett a hagyományosabb értelmű „zeneművészet” fordítást jelöli.

² Néhány ismertetés a 2010-es Placc-ról, és benne az említett munkáról: http://nol.hu/kult/20100531-pecsen_mindenkinek_szabad_komuveskedni, http://ilovepecs.hu/tartalomkezo/tartalom/lakasokban_kalandozas (2010. június 1-jei állapot)



HANS W. KOCH
Circle of fiths, 2006, tizenkét csatornás
hanginstalláció, 2B Galéria
© fotó: Zérczi Attila

A ferde tér kiegyenesítése

Claude Parent: L'oeuvre construit, l'oeuvre graphique.

📍 Cité de l'architecture et du patrimoine, Párizs

📅 2010. január 20 – május 2.

■ Az elmúlt években az építészettörténetek figyelme egyre inkább az építészeti modernitás kibontakozása, valamint annak önkritikája felé fordult, összefonódva azzal az elterjedőben lévő kulturális és művészi érdeklődéssel, amely a különböző évfordulókat ünneplő klasszikus modernizmus (Bauhaus, De Stijl) újrafeldolgozási hullámai közepette is fenntartotta vonzalmát a második világháború utáni építészeti kísérletezés példái iránt. A háború utáni évtizedek építészeti utópizmusa nem véletlenül kapott központi szerepet a kortárs építészet és urbanisztika útkeresésében: a Team 10, az Archigram, a Superstudio, az Archizoom, Yona Friedman, Buckminster Fuller vagy Constant Nieuwenhuys kísérletei a mai urbanisztika és építészet – flexibilitással, ökológiával, részvétellel, spektakulummal, hangulatokkal, játékkal, kreativitással stb. kapcsolatos – törekvéseinek prototípusaiként is tekinthetők.

A második világháború utáni évtizedekben kibontakozó kritikai modernitás – miközben jórészt átvette a háború előtti modernizmus társadalom-átalakító törekvéseit – elutasította annak standardizáló gondolkodását, repetitív formanyelvét, mérnöki urbanisztikáját és gyakran politikáját is. A 2000-es években sorra nyíltak az 1960-as és 1970-es évek építészeti utópiáit újraértékelő kiállítások, és az újraértelmezés folyamatából a Cité de l'architecture et du patrimoine is kivette a részét: a nemzetközi Team 10 és a francia L'Atelier

de Montrouge modernizmus-önkritikáját bemutató nagy 2008-as kiállítások¹ megnyitották a terepet a háború utáni francia építészet átfogó vizsgálatához. CLAUDE PARENT, a korszak egyik különös szereplőjének első nagy retrospektív kiállítása, a Cité de l'architecture-ben rendezett *L'oeuvre construit, l'oeuvre graphique* (Épített mű, grafikus mű), a háború utáni építészet ugyanezen újraértelmezési programjának része. A 87 éves építész megítélése máig ambivalens: építészként inkább az építészeti víziók, mint az épületek történetének meghatározó egyénisége. De utópistának sem eléggé utópista: szövegei, rajzai, makettjei egyaránt egy konkrét építészeti program manifesztációi, nem pedig egy elméleti diskurzus dokumentumai vagy egy művészeti paradigma építészeti megnyilvánulásai, mint más korabeli csoportok pop-inspirálta tervei és ábrái.

Számos oka lehet annak, hogy Claude Parent-t egészen eddig elkerülte az érdeklődés. Pályafutása végéig megőrzött nonkonformizmusa, személyes konfliktusai a hivatalos építészet margójára száműzték. Parent egy nemrég újra sugárzott rádióműsorban a konfliktushoz való viszonyában határozta meg ars poeticája lényegét. „Számomra az építészet nem más, mint két szerkezeti, esztétikai vagy programelem közötti konfliktus terepe, és az az én perverzióm, hogy tovább akarom hevíteni ezt az ellentétet. Azt hiszem, hogy ez tesz modernné: a konfliktus elfogadása és az, hogy építészként le kell lepleznem, fel kell erősítenem, meg kell mutatnom az embereknek. Az a dolgom, hogy megmutassam a káoszt ebben a társadalomban, visszaütéseivel, vétőivel, értetlenségeivel együtt.”² A szociális lakásépítés hőskorában tett kijelentésével, amely szerint nem hajlandó „olyan lakásokat építeni, amelyek csak a nevükben szociálisak”, Parent elvesztette a korszak legfontosabb megrendelőjét, az államot, és a kevés megépült tervét is csak kalandos utakon tudta elfogadtatni klienseivel. Mindezek ellenére, Claude Parent kanonikus jelentősége

¹ TEAM 10 – Mouvement moderne: premières autocritiques, valamint: L'Atelier de Montrouge – la modernité à l'oeuvre (1958–1981). Cité de l'architecture et du patrimoine, Párizs, 2008. március 28 – május 11.

² A l'occasion de l'exposition Claude Parent. In: Vivre sa ville, France Culture, 2010. január 17.

CLAUDE PARENT

© <http://www.flickr.com/photos/geshmally/4018179374/sizes/o/>





CLAUDE PARENT
L'oeuvre construit, l'oeuvre graphique (részlet a kiállításról)



CLAUDE PARENT ÉS PAUL VIRILIO
Sainte Bernadette du Banlay templom (1963–1966), Nevers
© <http://www.flickr.com/photos/brunonihon/2759560925/sizes/o/in/photostream/>

CLAUDE PARENT
Maison de l'Iran (Iráni ház) majd Fondation Avicenne, 1968, Párizs



aligha kétséges: bár igen keveset épített, és elméleti munkássága sem igazán ismert nemzetközileg (gyakran összemosásák egykori alkotótársa, Paul Virilio gondolatmeneteivel), Parent formavilága számos követőre talált, köztük olyan építészekkel, mint Zaha Hadid, Rem Koolhaas vagy tanítványa, Jean Nouvel. Amint az a Cité de l'Architecture kiállításából pontosan kiderül, Parent pályafutásában kulcsszerepet kaptak a találkozások és együttműködések. Jean Nouvel szcenográfiája segít megkülönböztetni az építész alkotói korszakait, amelyek egyben pontosan tükrözik különböző művészekkel, gondolkodókkal való társulásainak időszakait. Parent a Le Corbusier-nél végzett munka időszakában (ahonnan a beton örök szeretete és a derékszögek örök gyűlölete is eredeztethető), az 1950-es évek elején találkozott számos későbbi alkotótársával: mindennek előtt a szobrász-festő André Bloc-kal, a Groupe Espace művészcsoporthoz tagjával, a L'Architecture d'Aujourd'hui folyóirat alapítójával. Ő nyitotta meg Parent előtt a (képző)művészet területe felé vezető utat: összeismertette a fiatal építész a kor kísérletező művészeivel, Nicolas Schöfferrel, Yves Kleinnek és Jean Tinguely-vel, későbbi „társaival az utópiában”. Ez volt az első olyan művész-generáció, amelynek a rajz már nem volt a természetes nyelve, Parent azonban rendelkezett azzal a rajzkészséggel, térbeli látással és szintetizáló képességgel, amely szükséges volt ahhoz, hogy e művészek építészeti vízióit segítsen formába önteni – Bloc lakóházától³, Schöffer földtől elszakadt térdinamikus városán és Klein fizikai korlátozások nélküli világán keresztül Tinguely pop-felhőkarcolójáig.⁴ Claude Parent legtermékenyebb együttműködése azonban kétségtelenül a kezdetben festő és üveges, később filozófus és urbanista PAUL VIRILIOval bontakozott ki, akivel létrehozták az ARCHITECTURE PRINCIPLE csoportot, majd 1966-ban a hasonló című folyóiratot, amely lefektette Parent és Virilio közös elméleti rendszerének, a „ferde függvényének” alapvetését.

A *ferde függvénye* Claude Parent építészeti víziójának középpontja: a folytonos, bejárható tér víziója, szembeállítva a jelen akadályokkal tűzdelt, épített tereivel. „A hová egy hagyományos épületet építünk, ott akadályt hozunk létre az áramlásban. Ha több ilyen épületet emelünk, kötelező passzázásokat képeznünk közöttük, a többi mind akadály. A város akadályok összessége” – mondta Parent egy 1981-es rádióinterjúban.⁵ A tér folytonossága ferde és vízszintes síkok egymásba kapcsolódásával oldható meg, ledöntve a derékszögű modernitás konvencióit, a függőleges síkok uralmát. A derékszögű síkok konzervatívizmusáról így írt Parent a L'Architecture d'aujourd'hui egyik 1968-as számában: „Miért nem használunk soha hajlított síkokat a lakószervezetekben? Azért, mert felfüggesztik a lakó kényelmét. Mert öntudatlanul összekötjük azt, ami dől, azzal, ami le fog esni, az instabilitás és összeomlás képével. Ez az ősi tabu lefékezi a városi társadalmak elkerülhetetlen átalakulását. A stabilitás és a függőleges egyensúlyának gondolata még általánosan elfogadott az építészetben, miközben a filozófia vagy a gazdasági elméletek már régen túlléptek ezen az elven az átmenet, a mozgás, és egymásba kapcsolódó instabil helyzetek elfogadásával.”⁶ Ezzel szemben a ferde tér dinamikus: „Mozgásban lévő tér, de ez a mozgás implicit. A ferde hely nem mozdul el, hanem a földhöz kapcsolódik, mint minden építészeti, ami méltó erre a névre, sőt, a földhöz tartozik, annak emergenciája. Az emergencia mozgás, ahogy a hegyek is felfelé irányuló mozgást implikálnak. (...) De a ferde térben implikált mozgás nem csak a globális forma erővonalait tükrözi, hanem minden rámpába és emelkedőbe integrálva van.”⁷

A megdöntött síkok, falak, padlók és plafonok építészete a derékszögek kényelmes környezete helyett az erőfeszítés építészetét hozza létre: a ferde térben való mozgáshoz erő kifejtésére és a vonatkoztatási pontok folytonos újragondolására van szükség; ebben az értelemben ez aktív építészeti, ami nem a funkcióra és az igényekre válaszol, hanem megelőlegezi, létrehozza a jövőt, átalakítja a viselkedést. Parent és Virilio építészeti víziója ilyen módon válaszol a szituacionista célkitűzésre is: „megváltoztatni a várost az élet megváltoztatásához.” Az emberek viselkedésére, pszichéjére való hatás az Architecture Principle központi célja: a ferde síkok építészetének lényege az egyén pszichéjének felkavarása a tér élménye és a benne való mozgás által. Visszaemlékezve egyik épülő házába való belépésre, Parent a következőképpen idézte fel az épülő tér élményét: „Ez volt az első alkalom az életemben, hogy azt éreztem, hogy a tér fizikai valóság és képes dominálni a lelkiállapotot, olyan mértékben, hogy fiziológiai folyamatokat indít el a benne tartózkodóban. Akár meg is halhattam volna a nevetéstől. A tér maga készítetett nevetésre. Akkor rájöttem, hogy az építészet nem csak metafizikai, sőt talán éppen

³ Maison André Bloc, Cap d'Antibes, 1959–1962.

⁴ Lunatour, Paris, 1964.

⁵ A l'occasion de l'exposition Claude Parent. In: Vivre sa ville, France Culture, 2010. január 17.

⁶ Claude Parent: Architecture Principe. In: L'Architecture d'aujourd'hui, vol. 39., n139, 1968.

⁷ Claude Parent: Oblique et potentialisme. In: Les Entrelacs de l'Oblique. Éditions du moniteur, 1981.

azért metafizikai, mert képes hatást gyakorolni a testekre.”⁸ Claude Parent Paul Virilioval építette legismertebb épületét, a *Sainte Bernadette du Banlay templomot*, amelynek makettje az 2000-es Műcsarnok-beli *Világépítészeti* kiállításon is látható volt.⁹ A templom, az Atlanti-óceán partján található bunkerek esztétikája által inspirált brutalizmusával, megtört síkjaival szembeszáll a „kellemes” építészeti illuzionizmusával, és helyette cselekvő erőfeszítéseket követel meg a hívótól.

Claude Parent és Paul Virilio útjai 1968-ban váltak szét: a párizsi diáklázadások felszínre hozták a politikai meggyőződéseik közötti ellentéteket. Parent nevelésének tartotta a forradalmi tanácsok felállítását, miközben Virilio fontos szerepet vállalt bennük. A szakítás után Parent különböző tervekben és projekttekben vitte tovább a ferde függvényének gondolatát. Az 1968-ban, Párizs nemzetközi egyetemi negyedében megépült *Maison de l'Iran* (Iráni ház) majd *Fondation Avicenne* az építész egyik legkülönösebb alkotása. Az André Bloc segítségével megfogalmazott épület két, hatalmas fém tartószerkezetre felfüggesztett épülettömbből áll, közöttük üresség. Az épület egyik alapvető esztétikai érve, hogy szembehelyezkedik a fémszerkezet szigorával: a négy emeleten keresztül balra, majd négy emeletig jobbra kanyarodó lépcső vízszautasítja a vízszintes és függőleges vonalakat, egy „barokk elemet” épít be a kompozícióba. Ahogyan azt a korabeli felvételek tanúsítják, a fém tartószerkezethez alkalmazkodva az építkezés felülről lefelé zajlott, performanszá változtatva magát az építkezést is. A *Maison de l'Iran*, majd *Fondation Avicenne* sorsát geopolitikai tényezők alakították: az iszlamista forradalom után az iráni vezetés egyre inkább saját ellenzékének létrehozóját látta az alapítványban, és így közvetve annak épületében is, így beszüntette támogatását. A teljesen elhanyagolt és veszélyessé váló épületet 2007-ben bezárták, egyetlen funkciója a Périphérique autópálya felől jól látható fényreklámok alátámasztása maradt, egészen addig, amíg az épületet 2008-ban műemlékké nem nyilvánították, a közeljövőre ütemezett felújítással. Az épület kultusz-státuszát jól mutatja, hogy a párizsi Glassbox művész-kollektíva 2009-ben az épület karakterére, történetére, lehetőségeire reflektáló kiállítást szervezett *Le complexe de Rittberger* címmel, utalva az épület lépcsőházainak sajátos geometriájára.¹⁰ Az építész következő emlékezetes projektje az 1970-es *Velencei Biennálé Francia Pavilonja*, ahová Parent számos művészt hívott meg, hogy értelmezzék újra és töltsék meg műveikkel a rendelkezésükre bocsátott ferde síkokból álló teret. Itt nyomaiban, de a készülő Pompidou Központ épületére kiírt 1971-es pályázatra beadott tervében már hangsúlyosan megjelenik a „művészek által monopolizált, és az építészek által elhanyagolt” land art logikája: a Beaubourg térre Parent olyan növényekkel beültetett dombot, sőt egy városi erdőt hordozó piramist javasolt, amely miközben kiállításokat fogad be, maga is megváltoz-

tatja a város topográfiáját. A tervben Parent Frank Lloyd Wright New York-i Guggenheim-múzeumára utalt: olyan folytonos teret kívánt létrehozni, amely rámpák segítségével járható körbe, és ahol a sétát csak megállóhelyek csomópontjai tagolják. A *Maison André Bloc*, a *Sainte Bernadette du Banlay*, a *Maison de l'Iran* és a *Biennálé-pavilon*: ezek Parent leginkább invenciózus munkái. 1968 után, részben a posztmodernizmus megjelenésével összefüggésben, új értékek és problémák jelentek meg a nemzetközi építészeti diskurzusokban, de ezekkel az új gondolatokkal Parent már nem keresett kapcsolódási pontokat.

Miközben FRÉDÉRIC MIGAYROU és FRANCIS RAMBERT kiállítása a Cité de l'architecture-ben egyfelől átlátható összeggést ad Claude Parent életművének tárgyi eredményeiről, ugyanakkor meglehetősen le is egyszerűsíti az életművet, főként JEAN NOUVEL kiállítás-építésze által, amely csak a teret tagoló néhány ferdén elhelyezett fallal reflektál a ferde tér gondolatára. A kiállítás hosszúság terének egyik oldalán az időszakok és alkotótársak szerint, kronologikusan rendezett térrészekben Parent rajzai, makettjei és az épületeihez kapcsolódó filmek, míg a terem átellenes falán hatalmas rajzok szerepelnek. Parent, mióta abbahagyta a tervezést, rajzol – „a rajz köti össze a fejet a kézzel”. A kiállított rajzok hatalmas, utópikus világokat mutatnak be: ferde síkokból felépülő városokat, amelyek minden mozzanatában tetten érhető a ferde függvényének gondolata. Mindez azonban csak illusztrációja annak, amiről a Parent-életmű szól. A Cité de l'architecture kiállítása arra példa, hogy miként lehet egy konfliktusokkal és ellentmondásokkal teli pályát a tisztelet ürügyén megfosztani mélységétől, építészetének erejétől és felforgató jellegétől. Talán a kiállítótér konzervativizmusa vagy a rendező intézmény lomhasága eredményezi azt az archivistához állást, amely nem találja és nem is keresi meg Claude Parent gondolatainak mai relevanciáját.

Egy nemrég újra sugárzott 1981-es rádiófelvételen Parent nevetve mesélte, hogy építész barátai továbbra is azzal ugratják: „Ça va, l'oblique? Hogy van a ferde tér?” Kétségtelen, hogy a ferde tér egyre jobban érzi magát, hiszen terjedőben van a ma városaiban. A lépcsőket kiváltó, emeleket összekötő rámpákat ma nem csak Jean Nouvel, Zaha Hadid, Rem Koolhaas, a UN Studio vagy más építész-sztárok használják előszeretettel, de az áruházak vagy a gördeszkák parkok névtelen építészei is, valamint mindazok a tájépítészek, akik a tájból hirtelen előbukkanó dombokat növesztenek a városok közepén. A ferde síkok építésze azonban nem Claude Parent tervezett építészeti forradalma nyomán terjedt el a városokban. Ellenkezőleg: a sors ironiája, hogy a ferde síkok végső győzelmét nem a ferde tér elmélete által támogatott avantgárd gesztusok biztosítják, hanem az akadálymentesítés politikailag korrekt építészetének előírásai, vagyis olyan konformizáló szabványok érvei, amelyek ellen Claude Parent egész életében hadakozott.



A szerző 2010-ben az Oktatási és Kulturális Minisztérium Kállai Ernő művészettörténeti-műkritikai ösztöndíjában részesül.

⁸ A l'occasion de l'exposition Claude Parent. In: *Vivre sa ville*, France Culture, 2010. január 17.

⁹ *Világépítészeti – Vándorló utópiák*. Műcsarnok, Budapest, 1999. dec. 15 – 2000. febr. 20.

¹⁰ *Le complexe de Rittberger*, a Glassbox kollektíva kiállítása a Fondation Avicenne épületében, Párizs, Cité Universitaire, 2009. jún. 27 – júl. 19. <http://www.glassbox.fr/>

CLAUDE PARENT

LePecq ház, Bordeaux (homlokzat)

© <http://www.flickr.com/photos/phcatfish/2921884705/sizes/o/>



Gyenge Zsolt

Klisék zátonyain – egy mozinosztalgikus hajónaplója

17. Titanic Nemzetközi Filmfesztivál, Budapest

■ Többek között az európai finanszírozási és forgalmazási szokásoknak, a rendszerré összeállt fesztivál körforgásnak is köszönhető, hogy kialakultak az ún. művészfilmek kliséi is – hangzott el a Nick JAMES angol kritikus vezetésével zajló szakmai megbeszélésen a Titanic zárónapján. A producerek és filmrendezők közösen kialakították azokat a narratív struktúrákat, ábrázolási stratégiákat, amelyek révén jó eséllyel meg lehet fogni a támogató szervezeteket és az ilyen típusú művek iránt nyitott válogatókat. Olyan ez, mintha a pontosan az egysíkúság, önméltatlanság, kiszámíthatóság ellenében dolgozó művészfilm maga is egy meghatározott szabályok alapján működő műfajjá vált volna.

Ezért láthatunk egyre több egy kaptafára húzható, unalmas művészfilmet: és ennek a tendenciának a hatása alól idén sem tudta a *Titanic* kivonni magát. A legérdekesebb mindebben az, hogy a pontosan ezeket a kliséket kárhoztató Nick James által vezetett zsűri annak a holland filmnek adta a fesztivál fődíját, amelyik az idei felhozatalból talán leginkább megtestesíti ezt a típust. A *bőrön is áthatol* (2008) lényegében egyszereplős belső dráma, amelyben a hősnő egy lelki traumától szenved és szeneveleg másfél órán keresztül. Megtalálunk mindent, ami az európai művészfilmes receptúra szerint ehhez szükséges: világtól való visszavonulást, kaotikus életvitelt, maníros kényszerselekvésekben megnyilvánuló indokolatlan rettegést, új kapcsolatokkal szembeni bizalmatlanságot stb. ESTHER ROTS rendezőnő nem sokat vacakol az előzmények felvázolásával: egy keserű telefonbeszélgetésből már a film első jelenetében kiderül a hősnő friss elhagyottsága, akit még azon melegében egy pizzafutár is megpróbál a kádba fojtani. Az aggódó barátnő egy túlsúlyos retikül csapásával megmenti a kalandot csupán lelki sérülésekkel megúszó Mariekét, aki bosszúvágytól hajtva ezután gyorsan lecsap a korábbi pasija által kinézett romos vidéki házra, és egyből ki is költözik oda. Itt kerül sor az ötlet-szerű felújításra, a hirtelen hangulatváltozásokra, amelyek minden hitelességük ellenére az összes ilyen jellegű film alapeszköztárába beletartoznak. Azt hiszem, nem sok poént lövünk le, ha eláruljuk, hogy végül előkerül egy segítőkész szomszéd, akivel természetesen bizalom és bizalmatlanság végletei között hullámla a viszony, és végül a fény is feltűnik az alagút végén.

Hasonló módon az idei *Berlináléról* hozott orosz kamaradráma is klisékből építkezik, ráadásul a rendező (ALEKSZEJ POPOGREBSZKIJ) bizonytalankodásának köszönhetően („akcióból” vagy több vagy kevesebb kellett volna) nehéz megtalálni a filmhez passzoló nézői viszonyt. Távoli északi szigeten működő, elhagyott meteorológiai állomás két alkalmazottjának a (hó)napjait követjük figyelemmel, a cél pedig az lenne, hogy a sivár, zord természeti környezet szórítása között mutassák meg a két különböző ember – a tapasztalt, sokat megélt kutató és a fiatal, gyakorlaton lévő segéd – közt kialakuló kapcsolat változásait, feszültségeit. Érdekes módon a film Berlinben is nagy sikert aratott, pedig a rendező nem merete bevállalni, hogy az orosz film nagy hagyományaihoz híven csupán az alapszituációra szorítkozva dolgozza fel a problémát, hanem megpróbált drámát is belekeverni. A fiatal srác féltelme a családját veszített kutató agressziójától (ezért nem adja tovább az éppen az öreg távollétében érkező hirt) banális és gyerekes, az utána következő radioaktív-tással „mérgezett” sült hal feltalálása pedig nevetséges. Ezeknek a túlírt fordulatoknak a hatására elveszik a helyzet lecsupaszítotttsága, és a viszonyokat immár nem a két ember pszichéje, hanem külső tényezők befolyásolják. Félresikerült, maníros, (a berlini színészdíjak ellenére) rossz színészvezetéssel megoldott filmnek tűnik a *How I ended my summer?* (2010), amely a fesztiválokon kívül nem fog sokféle közönséget találni.

A *Titanic* más filmjeiben is (például *Egy éjszaka a klubban*, 2009, r.: Jean Achache; *Suttogás a szélben*, 2009, r.: Shahram Alidi) megfigyelhető művészfilmes modorosság további boncolgatása helyett inkább azokat a nyomokat érdemes keresni, amelyekből arra következtethetünk, hogy lehet ezt másképp is. A meglehetősen alacsony színvonalúra sikerült májusi cannes-i fesztiválnak is nagy kérdése volt, hogy léteznek-e olyan új utak a kortárs filmművészetben, amelyek mentén születhetnek friss, kreatív megoldások, s amelyek révén egyáltalán sor kerülhet releváns mozgóképek létrehozására (hiszen végső soron ez itt a tét). Az egyre inkább régmódinak tűnő mozi jelenlegi állapotára tekintve nem túl biztató a helyzet, hiszen láthatóan a szakma nem csak pénzsűkületben, hanem kóros művészi innovációhiányban is szenved. De lássuk a biztató jeleket.

Az egyik irány, amelybe a filmeseknek minden fenntartásuk ellenére óhatatlanul el kell kezdeniük kacsintgatni, az a már néhány évtizede virágzó, de a mozi által teljesen figyelmen kívül hagyott videóművészet, ahol gyakran sikerül olyan kritikai sikert és népszerűséget egyszerre generáló műveket létrehozni, amire a hagyományos játékfilmek világa egyre kilátástalanabban vágyik. Nem véletlen, hogy a tavalyi velencei filmfesztiválon két videóművész is bemutatkozott: Shirin Neshat és Pipilotti Rist is olyan mozgóképet forgatott, amelyek egyszerre próbáltak megfelelni – több-kevesebb sikerrel – a játékfilmes (narratív) struktúrának és az általuk a videóművészetben kifejlesztett esztétikának.



JAVIER REBOLLO
Asszony zongora nélkül, 2009



CLAIRE DENIS
35 pohár rum, 2008

Az idei *Titanic* fesztiválon egy olyan munkát láthattunk, amely a képzőművészeti galériákból ismerős gondolkodásmódra emlékeztet, de dokumentumfilm-szerkezetben. A dán MADIS BRÜGGER munkáját – amellet, hogy egy olyan helyről mutat felvételeket, ahonnan alig szoktunk látni – azért tartom különösen fontosnak, mert úgy lép túl a filmes gondolkodás korlátain, hogy közben mégis megmarad annak keretei között. *A vörös kápolna* ugyanis valójában egy művészeti akció dokumentációjának tekinthető: a rendező és kis csapata elutaznak Észak-Koreába, hogy ott egy kis színházi produkciót adjanak elő. Bár – amint ez a film legelején elhangzik – felvételeiket a helyi titkosszolgálat minden este szigorúan ellenőrizte, minden nap rögzítették az élményeiket és azt a folyamatot, amelynek során a melléjük kirendelt koreai színházrendező a helyi kulturális és ideológiai konvencióknak megfelelően átalakította előadásukat. Vagyis arról van szó, hogy Brügger nem felkészült oknyomozó riporterként utazott világunk egyik legelzártabb országába, és ennek megfelelően nem is próbálta feltárni a szerencsétlen sorsú észak-koreaiak propagandán túli – valószínűleg nyomorúságos – életét (amire amúgy sem sok lehetősége lett volna ezen körülmények között), hanem egy erőteljesen provokatív és a maga nemében veszélyes akciót szervezett, amelynek során egy túlsúlyos és egy szélütésses fiú társaságában (számolva a kommunista rezsimek a fogyatékoság megmutatásával szembeni averziójával) egy ún. multikulturális csereprogram keretében megjelent Észak-Koreában.

Ezt a művet azért tartom inkább akcióművészetnek, mint dokumentumfilmnek, mert rajta keresztül szinte semmivel sem tudunk meg többet a forgatást körülvevő világról, viszont szemtanúi lehetünk egy olyan akciónak, amelynek lényege nem magában a műben, hanem az általa a környezetben kiváltott reakciókban, interakciókban van. Elképesztő megfigyelni, ahogy a helyi rendező irányítja a dánokat, ahogy kivesz az amúgy bugyuta jelenetből mindent, ami a szélütésses srác sérültségére utalhatna, és ahogy végén még a rendszer dicsőítését is sikerül becsempésznie. *A vörös kápolna* (2009) egyedi esetén túlmenően is bizton állítható, hogy a nem tévériport jellegű dokumentumfilmek jelenthetik a mozi megújulásának egyik fontos irányát: a résztvevő megfigyelés, a saját bőrét vásárra vivő alkotó (az a filmből is kitetszik, hogy Brüggerék akciója nem volt mentes a kockázatoktól) újból tétellel bírónak teheti a mozgóképet.

Természetesen a dokumentarizmus nem lehet a mozi egyedüli megmentője, de a fikció területén is – igaz, a megszokottól radikálisan különböző – realizmus az, amire néhány jó példát láthattunk az idei *Titanicon*. A versenyprogram ígéretes alkotása volt a spanyol JAVIER REBOLLO munkája, amelyben a fentebb említettekhez hasonlóan egy belső történetet dolgoz fel, de azoknál sokkal invenciózusabban. Idősödő házaspár mindennapi rutinját látjuk, az egész nap munkában lévő férj mellett a háziasszony tartja rendben a lakást, és emellett otthon fogad kuncsaftokat kozmetikai kezelésre. Egyik este az egyhangúság elől menekülni próbáló asszony, míg férje fáradtan álomba zuhan, fogja a bőrröndjét és elindul az éjszakai Madridba. Határozott járása és mozdulatai folytán azt hisszük, konkrét célja van, ám hamarosan kiderül, hogy annyira rossz a helyzet, hogy nem is az esemény hiányzik az életéből, hanem a bármilyen történetre esélyt adó impulzus. Rosa ugyanis valójában céltalanul keres: teljes nyitottsággal járkal a számára szokatlan madridi éjszakában, és mintha a sors kezét keresné, mindennek utána fordul, amit lát, ösztönösen enged minden váratlan gesztusnak, szokatlan ingernek. *Az Asszony zongora nélkül* (2009) azért különleges – és talán ebben rejlik a művészfilm életben tartásának másik

lehetősége –, mert Rosa ráhagyatkozásait a kamera is leköveti céltalan mozgásaival, szétszóródó, kutató, majd újra elkalandozó figyelmével. Az időnként kissé vontatott, néhányszor leülő film azért maradandó emlék, mert a történet egyszerű elmesélésén túl energiát fordít arra, hogy összhangba hozza az ábrázolás formáját a megjelenített történettel.

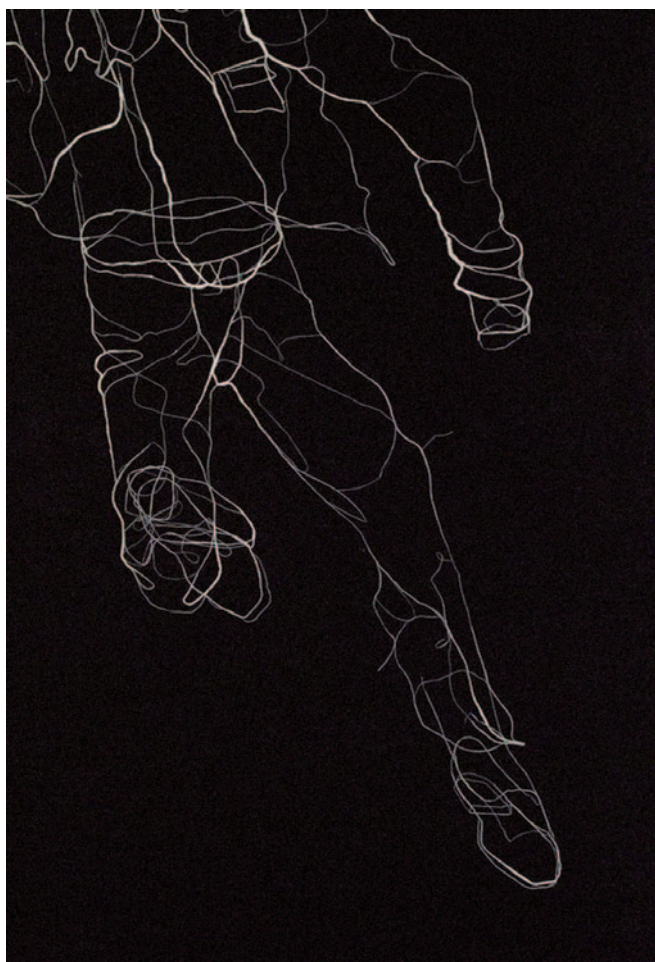
Nehéz megfejtetni, hogy mitől olyan különlegesek annak a francia CLAIRE DENIS filmjei, aki a mostoha hazai forgalmazásnak köszönhetően mifelénk alig ismert, de akitől a *Titanic* idén két filmet is beválogatott programjába. Legújabb, Afrikában játszódó munkájának címe (*White material* – Fehér anyag, 2009) még véletlenül sem a kábitószerre, hanem azokra a „luxus-” tárgyakra, csecsebecskékre utal, amelyeket a fekete kontinens őslakosai a fehéreknek tulajdonítanak. A finom megmunkálású órák, szemüvegek, ékszerek olyan idegenül hatnak a sivatagos földek közegében, mint az a megszállott nő (ISABELLE HUPPERT újra lenyűgöző alakításában), aki a kialakuló, egyre veszélyesebb polgárháborús helyzet ellenére sem hajlandó otthagyni kávéültetvényét, és tipikusan nyugati gondolkodása mentén megpróbálja jól fizetett munkával maradásra bírni az életüket féltő helyieket. Az érdekes a szituációban az, hogy egy rendkívül nyitott szemléletű, toleráns ember vall kudarcot – Huppert sokat és közelről mutatott „fehér” arcának, testének, testbeszédének idegensége első pillanattól kezdve elkerülhetetlennek mutatja a bukást.

A *35 rum* (2008) – a termékeny francia rendezőnő előző filmje – ellenkező élethelyzetet dolgoz fel: afrikai bevándorlókat látunk Párizs forgatagában. Az idegen szerepe azonban elsősorban mégis nekünk, a nézőknek van leosztva: Denis olyan rendkívül takarékos narratívát alkalmaz, ami szinte követhetlenné teszi a cselekményt. A figurák mindennapi életét bemutató moziban a főszereplőről is csak a filmidő felénél tudjuk meg, hogy pontosan mi a foglalkozása, a családi viszonyok és azok háttere pedig alig derülnek ki a film végére valame-lyest. Ha ezt valamilyen realizmusnak akarjuk nevezni – hiszen mégis ahhoz áll legközelebb –, akkor nézői realizmusnak hívhatnánk, mivel abba a helyzetbe kényszerít bennünket, hogy úgy nézzük végig a szereplők életét, mintha semmilyen dramaturg nem szervezte volna meg azt számunkra. Mintha csupán kívülről leskelődnénk a szomszédaink után. Ez az információhiány viszont arra késztet bennünket, hogy feszült figyelemmel faggassuk a nem nekünk szóló képeket, gesztusokat, mondatokat, hogy valamiképpen mégis összeálljon a történet, hogy például megtudjuk, mitől különleges alkalom az, mikor a főhős megiszik egymás után harmincöt pohár rumot.

Hogy mindezekből valami trend, esetleg valamilyen iránymutató, biztató kezdeményezés rajzolódna ki? Nem hiszem: maga a kérdés is a javíthatatlanul optimista nosztalgikus pozíciójából szól, aki minden ellenkező jel ellenére hiszi, hogy van még értelme folytatásról, újrakezdésről, hullámvölgy utáni felemelkedésről beszélni. Lám, Claire Denis is már elmúlt hatvan... A megoldást a mozi válságára persze nem a *Titanic*-től vártuk, és bár felvillant egy-két ígéretesnek tűnő próbálkozás, összességében semmi jel nem mutat arra, hogy jövőre jobbra fordulnának a dolgok. De ha valakit vigasztal: Berlinből, Cannes-ból vagy Velencéből nézve sem tűnik rózsásabbnak a jövő.

CLAIRE DENIS
Fehér anyag, 2009





Közös nevező

SOMOGYI LAURA és SZABÓ DOROTTYA kiállítása

Budapest Galéria Kiállítóháza ■ 1036 Budapest, Lajos utca 158. ■ 2010. június 25 – július 25.

Miguel Barceló COLLECTION LAMBERT www.collectionlambert.com AVIGNON 2010. 06. 27 – 11. 07.
elles@centrepompidou / women artists in the collections of the Centre Pompidou CENTRE POMPIDOU www.centrepompidou.fr PÁRIZS 2009. 05. 27 – 2011. 02. 21.
Hollandia witty, lo-fi works with knotty thoughts NETHERLANDS MEDIA ART INSTITUTE www.montevideo.nl AMSZTERDAM 2010. 05. 15 – 07. 24.
Rabih Mroué <i>I, the Undersigned</i> BAK, BASIS VOOR ACTUELE KUNST www.bak-utrecht.nl UTRECHT 2010. 05. 20 – 08. 01.
Andrzej Wróblewski <i>To the Margin and Back</i> VAN ABBEMUSEUM www.vanabbemuseum.nl EINDHOVEN 2010. 04. 10 – 08. 15.
René Burri <i>Retrospective</i> ROTTERDAM KONSTHAL www.kunsthall.nl ROTTERDAM 2010. 04. 16 – 08. 22.
MORALITY – ACT VI: Rememeber Humanity WITTE DE WITH www.wdw.nl ROTTERDAM AMSZTERDAM 2010. 05. 13 – 08. 29.
Summer Loves HIUS MARSEILLE / FOUNDATION FOR PHOTOGRAPHY www.huismarsaille.nl AMSZTERDAM 2010. 06. 05 – 08. 29.
Jan Dibbets <i>Horizons</i> GEMEENTEMUSEUM DEN HAAG www.gemeentemuseum.nl HÁGA 2010. 05. 22 – 09. 12.
70s – Photography and Everyday Life NEDERLANDS FOTOMUSEUM www.nederlandsfotomuseum.nl ROTTERDAM 2010. 06. 05 – 09. 19.
MORALITY – ACT VII: Of Facts and Fables WITTE DE WITH www.wdw.nl ROTTERDAM AMSZTERDAM 2010. 05. 13 – 09. 26.
Giuseppe Penone <i>Nelle Mani / In the Hands</i> DE PONT MUSEUM VOOR HEDENDAAGSE KUNST www.depont.nl TILBURG 2010. 05. 29 – 09. 26.

Atelier Van Lieshout Infernopolis ONDERZEEBOOTLOODS / SUBMARINE WHARF (MUSEUM BOIJMANS VAN BEUNINGEN) http://www.boijmans.nl ROTTERDAM 2010. 05. 29 – 09. 26.
Lissitzky+ <i>Part 1: Victory over the Sun</i> VAN ABBEMUSEUM www.vanabbemuseum.nl EINDHOVEN 2009. 09. 09 – 2010. 12. 05.
Írország Carlos Garaicoa IRISH MUSEUM OF MODERN ART www.imma.ie DUBLIN 2009. 06. 10 – 2010. 09. 05.
Lengyelország Image of the Collection GALERIA ARSENAL www.galeria-arsenal.pl BIAŁYSTOK 2010. 06. 25 – 08. 29.
The Summer of Youth. Young People in Contemporary Art ZACHETA NARODOWA GALERIA SZTUKI www.zacheta.art.pl VARSO 2010. 06. 29 – 08. 29.
Litvánia 14th Vilnius Painting Triennial: False Recognition THE CONTEMPORARY ART CENTRE www.cac.lt VILNIUS 2010. 06. 18. – 08. 15.
Luxemburg Sketches of Space MUDAM LUXEMBOURG www.mudam.lu LUXEMBOURG 2010. 06. 19 – 09. 19.
Nagy-Britannia Daniel Jewesbury and Aisling O'Beirn BELFAST EXPOSED, BELFAST www.belfastexposed.org BELFAST 2010. 07. 02. – 08. 13.
Summer Exhibtion 2010 ROYAL ACADEMY OF ARTS www.royalacademy.org.uk LONDON 2010. 06. 14 – 08. 22.
Rineke Dijkstra <i>I See a Woman Crying</i> TATE LIVERPOOL www.tate.org.uk LIVERPOOL 2010. 04. 27 – 08. 30.
1:1 – Architects Build Small Spaces V&A www.vam.ac.uk LONDON 2010. 04. 30 – 08. 30.
David Adjaye <i>Urban Africa</i> DESIGN MUSEUM www.designmuseum.org LONDON 2010. 03. 31 – 09. 05.

Francis Alÿs <i>A Story of Deception</i> TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2010. 06. 15 – 09. 05.
Exposed – Voyeurism, Surveillance and the Camera TATE MODERN www.tate.org.uk LONDON 2010. 05. 28 – 10. 03.
Németország Scarred by Life – Passion in Modern Works-on-Paper SPRENGEL MUSEUM www.sprengel-museum.com HANNOVER 2010. 06. 02 – 08. 15.
Robert Wilson <i>Video Portraits</i> ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de KARLSRUHE 2010. 05. 13 – 08. 22.
Celluloid SCHIRN KUNSTHALLE www.schirn-kunsthalle.de FRANKFURT 2010. 06. 02 – 08. 29.
fast forward 2. - The Power of Motion / Media Art Sammlung Goetz ZKM / MUSEUM FÜR NEUE KUNST www.zkm.de KARLSRUHE 2010. 06. 18 – 10. 03.
Bruce Naumam <i>Dream Passage</i> HAMBURGER BAHNHOF – MUSEUM FÜR GEGENWART www.hamburgerbahnhof.de BERLIN 2010. 05. 28 – 10. 10.
Olaszország Utopia Matters: From Brotherhoods to Bauhaus PEGGY GUGGENHEIM COLLECTION www.guggenheim-venice.it VELENCE 2010. 05. 01 – 07. 25.
Kutlug Ataman <i>Mesopotamian Dramaturgies</i> MAXXI www.fondazionemaxxi.it ROMA 2010. 05. 30 – 09. 12.
Jean-Auguste-Dominique Ingres / Ellsworth Kelly ACADEMIE DE FRANCE À ROME – VILLA MEDICI www.villamedici.it ROMA 2010. 06. 20 – 09. 26.
Oroszország Mark Rothko <i>Into an Unknown World</i> GARAGE: CENTER OF CONTEMPORARY ART www.garageccc.com MOSZKVA 2010. 04. 23 – 08. 14.
Annette Messenger <i>Fictions, temptations, manipulations</i> EKATERINA FOUNDATION www.ekaterina-foundation.ru/eng/ MOSZKVA 2010. 06. 25 – 08. 25.

Spanyolország Robert Rauschenberg <i>Gluts</i> GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO www.guggenheim-bilbao.es BILBAO 2010. 02. 13 – 09. 12.
Measurable CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA (CDAN) http://www.cdan.es/ HUESCA 2010. 05. 14 – 09. 19.
Mixed Use, Manhattan: Photography and Related Practices 1970s to the present MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA www.museoreinasofia.es MADRID 2010. 06. 17 – 09. 27.
New Realisms: 1957-1962 / Object Strategies Between Readymade and Spectacle MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA www.museoreinasofia.es MADRID 2010. 06. 16 – 10. 04.
Anish Kapoor GUGGENHEIM MUSEUM BILBAO www.guggenheim-bilbao.es BILBAO 2010. 03. 16 – 10. 12.
Pipilotti Rist <i>Friendly Game – Electronic Feelings</i> FUDACIÓ JOAN MIRÓ http://fundaciomiro-bcn.org BARCELONA 2010. 07. 08 – 11. 01.
Latifa Echakhch <i>La ronda</i> MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA www.macba.es BARCELONA 2010. 07. 07 – 2011. 02. 02.
Svájc Where Three Dreams Cross – 150 Years of Photography from India, Pakistan, and Bangladesh FOTOMUSEUM WINTERTHUR www.fotomuseum.ch WINTERTHUR (ZÜRICH) 2010. 06. 12 – 08. 22.
Jean-Michel Basquiat (1960-1988) FONDATION BEYELER www.beyeler.com BASEL 2010. 05. 09 – 09. 05.
Au verso des images MAMCO www.mamco.ch GENE 2010. 06. 02 – 09. 09.
Thomas Struth KUNSTHAUS www.kunsthhaus.ch ZÜRICH 2010. 06. 11 – 09. 12.
Ambigu – Zeitgenössische Malerei zwischen Abstraktion und Narration KUNSTMUSEUM ST.GALLEN www.kunstmuseumsg.ch ST.GALLEN 2010. 06. 15 – 09. 12.

Svédország Pascale Marthine Tayou MALMÖ KONSTHALL www.konsthall.malmo.se MALMÖ 2010. 05. 22 – 08. 22
New Nordic Photography 2010 HASSELBLAD CENTER www.hasselbladcenter.se GÖTEBORG 2010. 05. 29 – 08. 22.
Ed Ruscha <i>Fifty Years of Painting</i> MODERNA MUSEET www.modernamuseet.se STOCKHOLM 2010. 05. 29 – 09. 05
Burning Blocks – a playful exhibition about architecture FARGFABRIKEN www.fargfabriken.se STOCKHOLM 2010. 04. 24 – 09. 26.
Szlovénia U3 – 6th Triennial of Contemporary Art in Slovenia: An Idea for Living. Realism and Reality in Contemporary Art in Slovenia MODERNA GALERIJA www.mg-lj.si LJUBJANA 2010. 05. 15 – 09. 05.
Törökország Starter ARTER SANAT IÇIN ALAN / SPACE FOR ART www.arter.org.tr ISTANBUL 2010. 05. 08 – 09. 19.
Way ISTANBUL MODERN www.istanbulmodern.org ISTANBUL 2010. 05. 26 – 09. 19.
Hussein Chalayan ISTANBUL MODERN www.istanbulmodern.org ISTANBUL 2010. 07. 15 – 10. 10.
Ukrajna Sexuality and transcendence PINCHUKARTCENTRE http://pinchukartcentre.org KIJEV 2010. 04. 24 – 09. 19.
KÜLFÖLD /AMERIKA
USA The Modern Myth: Drawing Mythologies in Modern Times THE MUSEUM OF MODERN ART (MOMA) www.moma.org NEW YORK 2010. 03. 10 – 09. 06.
Haunted: Contemporary Photography/Video/ Performance SOLOMON R. GUGGENHEIM MUSEUM www.guggenheim.org NEW YORK 2010. 03. 26 – 09. 06.

Beat Memories: The Photographs of Allen Ginsberg NATIONAL GALLERY OF ART www.nga.gov WASHINGTON 2010. 05. 02 – 09. 06.
Kiki Smith <i>Sojourn</i> BROOKLYN MUSEUM www.brooklynmuseum.org NEW YORK 2010. 02. 12 – 09. 12.
Yves Klein <i>With the Void, Full Powers</i> HIRSHHORN MUSEUM AND SCULPTURE GARDEN http://hirshhorn.si.edu/ WASHINGTON 2010. 05. 20 – 09. 12.
For All the World to See: Visual Culture and the Struggle for Civil Rights INTERNATIONAL CENTER OF PHOTOGRAPHY www.icp.org NEW YORK 2010. 05. 21 – 09. 12.
John Baldessari <i>Pure Beauty</i> LOS ANGELES COUNTY MUSEUM OF ART / LACMA http://www.lacma.org LOS ANGELES 2010. 06. 27 – 09. 12.
David Goldblatt William Kentridge THE JEWISH MUSEUM www.thejewishmuseum.org NEW YORK 2010. 05. 02 – 09. 19.
TOMATO GREY: 18° of Acclimation A Hong Kong/ New York Collective WHITE BOX http://www.whiteboxny.org NEW YORK 2010. 05. 06 – 2010. 06. 06.
1964 WALKER ART CENTER www.walkerart.org/ MINNEAPOLIS 2010. 03. 25 – 10. 24.
Dead or Alive MUSEUM OF ARTS AND DESIGN www.madmuseum.org NEW YORK 2010. 04. 27 – 10. 24.
Greater New York PS1 http://ps1.org NEW YORK 2010. 05. 23 – 2010. 10. 18.
Kim Gordon <i>Performing / Guzzling</i> KS ART / KERRY SCHUSS www.kerryschuss.com NEW YORK 2010. 05. 07 – 2010. 06. 23.
The Anniversary Show SAN FRANCISCO MUSEUM OF MODERN ART www.sfmoma.org SAN FRANCISCO 2009. 12. 19 – 2011. 01. 16.
In the Tower: Mark Rothko NATIONAL GALLERY OF ART www.nga.gov WASHINGTON 2010. 02. 21 – 2011. 01. 02.



MŰCSARNOK
kunsthalle | budapest



A PULT MÖGÖTT

a posztszocialista gazdaság jelenségei a kortárs művészetben

Matei Bejenaru, Bukta Imre, Mircea Cantor, Olga Chernysheva, Anetta Chișa & Lucia Tkáčová, Erhardt Miklós, Andreas Fogarasi, Kristina Inčiūraitė, Intertájék, Keserue Zsolt, Margareta Kern, Johanna Kandl, Yuri Leiderman, Kristina Leko, Anna Molska, Deimantas Narkevičius, Nemes Csaba, Lucia Nimcova, Uriel Orlow, Dan Perjovschi, REINIGUNGSGESELLSCHAFT, R.E.P., Katerina Šedá, Société Réaliste, Mladen Stilinović, Łukasz Skapski, Kamen Stojanov, Mona Vățamanu & Florin Tudor, Clemens von Wedemeyer

2010. június 18 – szeptember 19.

A Műcsarnok főtámogatója:  a felbecsülhetetlen pillanatok támogatója

R.E.P.: Patriotizmus [részlet]

H-1146 Budapest, Dózsa György út 37.
info@mucsarnok.hu

www.mucsarnok.hu - www.kunsthalle.hu

Nyitva: kedd - vasárnap 10.00-18.00, csütörtök 12.00-20.00

Támogatók:



Médiatámogatók:

